This is a digital copy of a book that was preserved for generations on library shelves before it was carefully scanned by Google as part of a project to make the world's books discoverable online.

It has survived long enough for the copyright to expire and the book to enter the public domain. A public domain book is one that was never subject to copyright or whose legal copyright term has expired. Whether a book is in the public domain may vary country to country. Public domain books are our gateways to the past, representing a wealth of history, culture and knowledge that's often difficult to discover.

Marks, notations and other marginalia present in the original volume will appear in this file - a reminder of this book's long journey from the publisher to a library and finally to you.

Usage guidelines

Google is proud to partner with libraries to digitize public domain materials and make them widely accessible. Public domain books belong to the public and we are merely their custodians. Nevertheless, this work is expensive, so in order to keep providing this resource, we have taken steps to prevent abuse by commercial parties, including placing technical restrictions on automated querying.

We also ask that you:

+ *Make non-commercial use of the files* We designed Google Book Search for use by individuals, and we request that you use these files for personal, non-commercial purposes.

+ *Refrain from automated querying* Do not send automated queries of any sort to Google's system: If you are conducting research on machine translation, optical character recognition or other areas where access to a large amount of text is helpful, please contact us. We encourage the use of public domain materials for these purposes and may be able to help.

+ *Maintain attribution* The Google "watermark" you see on each file is essential for informing people about this project and helping them find additional materials through Google Book Search. Please do not remove it.

+ *Keep it legal* Whatever your use, remember that you are responsible for ensuring that what you are doing is legal. Do not assume that just because we believe a book is in the public domain for users in the United States, that the work is also in the public domain for users in other countries. Whether a book is still in copyright varies from country to country, and we can't offer guidance on whether any specific use of any specific book is allowed. Please do not assume that a book's appearance in Google Book Search means it can be used in any manner anywhere in the world. Copyright infringement liability can be quite severe.

About Google Book Search

Google's mission is to organize the world's information and to make it universally accessible and useful. Google Book Search helps readers discover the world's books while helping authors and publishers reach new audiences. You can search through the full text of this book on the web at `http://books.google.com/`

Über dieses Buch

Dies ist ein digitales Exemplar eines Buches, das seit Generationen in den Regalen der Bibliotheken aufbewahrt wurde, bevor es von Google im Rahmen eines Projekts, mit dem die Bücher dieser Welt online verfügbar gemacht werden sollen, sorgfältig gescannt wurde.

Das Buch hat das Urheberrecht überdauert und kann nun öffentlich zugänglich gemacht werden. Ein öffentlich zugängliches Buch ist ein Buch, das niemals Urheberrechten unterlag oder bei dem die Schutzfrist des Urheberrechts abgelaufen ist. Ob ein Buch öffentlich zugänglich ist, kann von Land zu Land unterschiedlich sein. Öffentlich zugängliche Bücher sind unser Tor zur Vergangenheit und stellen ein geschichtliches, kulturelles und wissenschaftliches Vermögen dar, das häufig nur schwierig zu entdecken ist.

Gebrauchsspuren, Anmerkungen und andere Randbemerkungen, die im Originalband enthalten sind, finden sich auch in dieser Datei – eine Erinnerung an die lange Reise, die das Buch vom Verleger zu einer Bibliothek und weiter zu Ihnen hinter sich gebracht hat.

Nutzungsrichtlinien

Google ist stolz, mit Bibliotheken in partnerschaftlicher Zusammenarbeit öffentlich zugängliches Material zu digitalisieren und einer breiten Masse zugänglich zu machen. Öffentlich zugängliche Bücher gehören der Öffentlichkeit, und wir sind nur ihre Hüter. Nichtsdestotrotz ist diese Arbeit kostspielig. Um diese Ressource weiterhin zur Verfügung stellen zu können, haben wir Schritte unternommen, um den Missbrauch durch kommerzielle Parteien zu verhindern. Dazu gehören technische Einschränkungen für automatisierte Abfragen.

Wir bitten Sie um Einhaltung folgender Richtlinien:

+ *Nutzung der Dateien zu nichtkommerziellen Zwecken* Wir haben Google Buchsuche für Endanwender konzipiert und möchten, dass Sie diese Dateien nur für persönliche, nichtkommerzielle Zwecke verwenden.

+ *Keine automatisierten Abfragen* Senden Sie keine automatisierten Abfragen irgendwelcher Art an das Google-System. Wenn Sie Recherchen über maschinelle Übersetzung, optische Zeichenerkennung oder andere Bereiche durchführen, in denen der Zugang zu Text in großen Mengen nützlich ist, wenden Sie sich bitte an uns. Wir fördern die Nutzung des öffentlich zugänglichen Materials für diese Zwecke und können Ihnen unter Umständen helfen.

+ *Beibehaltung von Google-Markenelementen* Das "Wasserzeichen" von Google, das Sie in jeder Datei finden, ist wichtig zur Information über dieses Projekt und hilft den Anwendern weiteres Material über Google Buchsuche zu finden. Bitte entfernen Sie das Wasserzeichen nicht.

+ *Bewegen Sie sich innerhalb der Legalität* Unabhängig von Ihrem Verwendungszweck müssen Sie sich Ihrer Verantwortung bewusst sein, sicherzustellen, dass Ihre Nutzung legal ist. Gehen Sie nicht davon aus, dass ein Buch, das nach unserem Dafürhalten für Nutzer in den USA öffentlich zugänglich ist, auch für Nutzer in anderen Ländern öffentlich zugänglich ist. Ob ein Buch noch dem Urheberrecht unterliegt, ist von Land zu Land verschieden. Wir können keine Beratung leisten, ob eine bestimmte Nutzung eines bestimmten Buches gesetzlich zulässig ist. Gehen Sie nicht davon aus, dass das Erscheinen eines Buchs in Google Buchsuche bedeutet, dass es in jeder Form und überall auf der Welt verwendet werden kann. Eine Urheberrechtsverletzung kann schwerwiegende Folgen haben.

Über Google Buchsuche

Das Ziel von Google besteht darin, die weltweiten Informationen zu organisieren und allgemein nutzbar und zugänglich zu machen. Google Buchsuche hilft Lesern dabei, die Bücher dieser Welt zu entdecken, und unterstützt Autoren und Verleger dabei, neue Zielgruppen zu erreichen. Den gesamten Buchtext können Sie im Internet unter `http://books.google.com` durchsuchen.

WIDENER
46524
138.10
HN VBDY 0

Sammlung Göschen

Deutsche Poetik

Von

Prof. Dr. Karl Borinski

465.24.138.10

Sa

)en

Unſer heut
in ku
c

Jede Num) Pf.

G. J. Gö Leipzig

HARVARD
COLLEGE
LIBRARY

Zweck u ſt, in Ein-
zelda bliche und
überſichtlic ebiete der
Wiſſenſchaft und Technik zu geben; in engem Rahmen, auf ſtreng wiſſenſchaftlicher Grundlage und unter Berückſichtigung des neueſten Standes der Forſchung bearbeitet, ſoll jedes Bändchen zuverläſſige Belehrung bieten. Jedes einzelne Gebiet iſt in ſich geſchloſſen dargeſtellt, aber dennoch ſtehen alle Bändchen in innerem Zuſammenhange miteinander, ſo daß das Ganze, wenn es vollendet vorliegt, eine einheitliche, ſyſtematiſche Darſtellung unſeres geſamten Wiſſens bilden dürfte.

Ein ausführliches Verzeichnis der bisher erſchienenen Nummern befindet ſich am Schluß dieſes Bändchens.

AKADEMISCHE BUCHHANDLUNG
von
CONRAD SKOPNIK
BERLIN NW
PRINZ LOU[illegible]DINAND ST.

Bibliothek zur Sprachwissenschaft

aus der Sammlung Göschen.

Jedes Bändchen elegant in Leinwand gebunden **80 Pfennig.**

Geschichte der klassischen Philologie von Dr. Wilh. Kroll, ord. Prof. an der Univ. Münster. Nr. 367.

Indogermanische Sprachwissenschaft von Dr. R. Meringer, Professor an der Universität Graz. Mit 1 Tafel. Nr. 59.

Germanische Sprachwissenschaft von Dr. Rich. Loewe in Berlin. Nr. 238.

Romanische Sprachwissenschaft von Dr. Adolf Zauner, Privatdozent an der Universität Wien. 2 Bände. Nr. 128, 250.

Semitische Sprachwissenschaft von Dr. C. Brockelmann, Professor an der Universität Königsberg. Nr. 291.

Deutsche Grammatik und kurze Geschichte der deutschen Sprache von Schulrat Professor Dr. O. Lyon in Dresden. Nr. 20.

Deutsche Redelehre von Hans Probst, Gymnasialprofessor in Bamberg. Mit 1 Tafel. Nr. 61.

Deutsche Poetik von Dr. K. Borinski, Professor an der Universität München. Nr. 40.

Aufsatzentwürfe von Oberstudienrat Dr. L. W. Straub, Rektor des Eberhard-Ludwigs-Gymnasiums in Stuttgart. Nr. 17.

Wörterbuch nach der neuen deutschen Rechtschreibung von Dr. Heinrich Klenz. Nr. 200.

Deutsches Wörterbuch von Dr. Ferd. Detter, Professor an der Universität Prag. Nr. 64.

Das Fremdwort im Deutschen von Dr. Rud. Kleinpaul in Leipzig. Nr. 55.

Deutsches Fremdwörterbuch von Dr. Rudolf Kleinpaul in Leipzig. Nr. 273.

Grundriß der lateinischen Sprachlehre von Professor Dr. W. Votsch in Magdeburg. Nr. 82.

Russische Grammatik von Dr. Erich Berneker, Professor an der Universität Prag. Nr. 66.

Russisch-Deutsches Gesprächsbuch von Dr. Erich Berneker, Professor an der Universität Prag. Nr. 68.

Russisches Lesebuch mit Glossar von Dr. Erich Berneker, Professor an der Universität Prag. Nr. 67.

Weitere Bände sind in Vorbereitung.

Sammlung Göschen

Deutsche Poetik

Von

Dr. Karl Borinski
a. o. Professor an der Universität München

Dritte, verbesserte Auflage
Neudruck

Leipzig
G. J. Göschen'sche Verlagshandlung
1908

46524.138.10

HARVARD COLLEGE
1941
LIBRARY

Alle Rechte, insbesondere das Übersetzungsrecht,
von der Verlagshandlung vorbehalten

Spamersche Buchdruckerei in Leipzig-R.

Inhalt.

Seite

Dokumente der Geschichte der Poetik 7

I. Der Dichter und sein Werk.

Literatur 9

Kapitel 1. Die Dichtung als Anlage.

§ 1. Lehre von der Dichtung 9
§ 2. Dichterisches Vermögen im allgemeinen. Intuition. Genie 10
§ 3. Dichterisches Vermögen im besonderen 10
§ 4. Die Phantasie 11
§ 5. Das Temperament und die geistigen Gegensätze 12
§ 6. Mann und Weib. Weibliche Ursprünge der Poesie . . . 13
§ 7. Geschichte der Frau in der Dichtung 14
§ 8. Frauenliteratur 16
§ 9. Grenzen der weiblichen Dichtung 17
§ 10. Die Dichterfreundin 19
§ 11. Naiv und sentimentalisch 20

Kapitel 2. Die Dichtung als Kunst.

§ 12. Stellung der Dichtung im Kreise der Künste 21
§ 13. Idee, Schönheit, Geschmack 22
§ 14. Naturalismus 22
§ 15. „Idealismus und Realismus" 23
§ 16. Antik und Modern 24
§ 17. Klassisch und Romantisch 25
§ 18. Mystik und Poetik 26
§ 19. Naturpoesie und Kunstpoesie 27

Kapitel 3. Begriff des Stils.

§ 20. Anschaulichkeit 29
§ 21. Typus. Manier. Nachahmung 31
§ 22. Dilemma im Stilbegriff 32
§ 23. Die allumfassende poetische Ausdrucksform 33
§ 24. Der Dichter in seinen Persönlichkeiten 33
§ 25. Innere und äußere Charakteristik 35
§ 26. Stillosigkeit 36
§ 27. Impressionismus 36
§ 28. Die poetische Skizze u. Kopie der Wirklichkeit 37

II. Innere Mittel der Dichtung als Kunst.

Literatur 38

Kapitel 1. Dichtung und Sprache. Seite

§ 29. Sprachbildung eine poetische Fähigkeit 39
§ 30. Historisches u. systematisches Verhältnis v. Poesie u. Prosa 40
§ 31. Einheitssprache und Dialekt 41

Kapitel 2. Mythologie.

§ 32. Poetische Grundbedeutung der Mythologien 43
§ 33. Mythologisches Bedürfnis 43
§ 34. Wirksamkeit der Mythologien 44
§ 35. Vorteile der klassischen Mythologie 45

Kapitel 3. Vergleichung.

§ 36. Psychologische Grundbedeutung des Gleichnisses 47
§ 37. Rätsel 48
§ 38. Metapher 49
§ 39. Arten des metaphorischen Ausdrucks 50
§ 40. Möglichkeit der Vergleichung 51
§ 41. Grammatische Lehre von den Tropen 52
§ 42. Das Beiwort 53
§ 43. Grammatische Grundfunktionen des Wortes in poetischer Verwendung 54

Kapitel 4. Sprachbewegung.

§ 44. Der poetische Satz 55
§ 45. Allgemeine Bedeutung der Figuration für die Rede . . 56
§ 46. Feststehende (pointierende) Figuren 57
§ 47. Emphase 58
§ 48. Sentenz 61
§ 49. Bewegungsfiguren 61
§ 50. Klangfiguren 64

III. Äußere (musikalische) Mittel der Dichtung als Kunst

Literatur 66

Kapitel 1. Metrik.

§ 51. Allgemeine Begründung der metrischen Form 66
§ 52. Naturrhythmus 67
§ 53. Rhythmus und Arbeit 68
§ 54. Vers 69
§ 55. Metrik und Rhythmik 70
§ 56. Romanische und germanische Versübung 72
§ 57. Nachahmung der antiken Metrik im Deutschen 73
§ 58. Der Takt 76
§ 59. Synkopierung 77
§ 60. Auftakt 79
§ 61. Regelmäßigkeit des Verses 80

Kapitel 2. Übersicht der typischen Verse.

§ 62. Innerer Bau des Verses 83
§ 63. Jambische Verse 85
§ 64. Trochäische Verse 89

Seite

§ 65. Daktylische Verse 92
§ 66. Anapästische Verse 97
§ 67. Freie Versformen 98
§ 68. Regelmäßige Versgestaltungen im Taktwechsel 99

Kapitel 3. Strophen.

§ 69. Dreiteiligkeit der Strophe 103
§ 70. Gebräuchliche antike Strophen 105
§ 71. Der Reim als Vorreim und Nach(End)Reim. Mittel der Strophenbildung 106
§ 72. Arten des Reims 108
§ 73. Reimstrophen 110

IV. Gattungen der Dichtkunst.

Literatur 114

Kapitel 1. Lyrik.

§ 74. Musikalische Beziehung 115
§ 75. Der Dichter selbst als Held des lyrischen Gedichts . . . 116
§ 76. Einteilung der Lyrik 116
§ 77. Allgemeinheit der lyrischen Dichtung 117
§ 78. Stoffwelt des Liedes 119
§ 79. Epigramm, (Satire, Elegie, Panegyrikus) 119
§ 80. Chorlied 121
§ 81. Auseinandertreten des Chores 122

Kapitel 2. Das Drama.

§ 82. Inneres Verhältnis der Lyrik zum Drama 123
§ 83. Besonderer Charakter des Dramas 123
§ 84. Bühnentechnik 125
§ 85. Dramatische Komposition 126
§ 86. Exposition und Katastrophe 129
§ 87. Tragödie 130
§ 88. Katharsis 130
§ 89. Analyse der Schillerschen Maria Stuart 133
§ 90. Das Drama mit glücklichem Ausgang 135
§ 91. Das bürgerliche Trauerspiel 136
§ 92. Die Komödie 137
§ 93. Gegensatzfiguren 138
§ 94. Die dramatische Fabel 139

Kapitel 3. Das Epos.

§ 95. Verhältnis des epischen zum dramatischen Dichter . . . 139
§ 96. Stellung des epischen Dichters zu seinem Stoff 140
§ 97. Epische Technik 141
§ 98. Epischer Stil 143
§ 99. Gefahren des epischen Stils 145
§ 100. Nationalepos 145
§ 101. Religiöses Epos 146
§ 102. Das Tierepos 147
§ 103. Komisches Epos 148
§ 104. Der Roman 149

Seite

§ 105. Komischer Roman 150
§ 106. Idee des Lebensromans 151
§ 107. Inhalt und Umfang des Lebensromans. Novelle . . . 152
§ 108. Inhalt der Novelle vom Falken 153
§ 109. Poetisch herabziehende Tendenz des Romans 154
§ 110. Die Fabel 156
§ 111. Die Lehrdichtung 158
§ 112. Dichter und Denker 158
§ 113. Zweck der Poesie 159
§ 114. Schlußpoetik 160
Personenregister 162
Sachregister 163

Dokumente der Geschichte der Poetik.

Platon (430—348 v. Chr.), Jon, Gespräch mit einem Rhapsoden.

Derſ., Das Gastmahl, Gespräch über die poetische (daher „Platonische") Liebe.

Derſ. in seiner Lehre vom Staate (Republik, besond. Buch II, III u. X) über die Staatsgefährlichkeit der Dichter.

Aristoteles, *Περὶ ποιητικῆς* (ed. Christ 1882; Vahlen Lpz. 1885), um das Jahr 330 v. Chr.

Horaz, Epistolarum lib. II. 3. ad Pisones, an L. Piso und dessen Söhne (de arte poetica liber), nach Porphyrios Angaben aus des Dichters letzter Lebenszeit († 8 v. Chr.).

Dante, De vulgari eloquentia libri II (auf vier Bücher angelegt, an deren Vollendung ihn wohl der Tod [1321] hinderte), wichtig für die Schöpfung der ersten modernen Dichtersprache (vulgare illustre, v. latinum) und deren Stil.

Petrarca (1304—1374), Epistolae. Invectivarum contra medicum quendam libri IV.

M. Hieronymus Vida, Bischof von Alba, aus Cremona, Poeticorum libri III an den Dauphin Franz, Sohn Franz' I. von Frankreich, 1520. Berühmte Poetik der Renaissancezeit in formvollendeten lateinischen Versen.

Julius Cäsar Scaliger, der Vater des Philologen Joseph Justus S., Poetica, zuerst Genf 1561 fol. Verbreitetes Repertorium der gesamten Renaissancepoetik in allen Kulturländern, zumal in Deutschland.

Boileau, Art poétique, 1674. Grundbuch des französischen Klassizismus.

Pope, Essay on criticism, 1711, Vertreter der klassizistischen Poetik in England.

Gottsched, Kritische Dichtkunst, 1730 (viermal, stets erweitert, aufgelegt). Kompendium des französischen Klassizismus in Deutschland.

Bodmer und Breitinger (die Schweizer): Die Diskurse der Mahlern, 1721. Kritische Dichtkunst und Von dem Wunderbaren in der Poesie, 1740. Einführung der englischen Muster (Milton).

Lessing, Hamburgische Dramaturgie, 1767. Überwindung des französischen Geschmacks (Shakespeare).

Goethe und Schiller, Briefwechsel von 1794—1805 Kanon der klassischen Tradition in der deutschen Literatur.

Geschichte: Quadrio, Storia e ragione d'ogni Poesia. VII voll. Bologna 1739—52. — Sulzers Theorie der schönen Künste mit Blankenburgs literarischen Zusätzen. 3 Bde. Lpz. 1796—98. — Eduard Müller, Geschichte der Theorie der Kunst bei den Alten. 2 Bde. Breslau 1834—37. — J. A. Hartung, Die Lehren der Alten über die Dichtkunst. Hamburg 1845. — Hermann Lotze, Geschichte der Ästhetik in Deutschland. München 1868. — Em. Grucker, Histoire des Doctrines littéraires et esthétiques en Allemagne. Paris 1883—96. — Karl Borinski, Die Poetik der Renaissance in Deutschland. Berlin 1886. — Heinrich von Stein, Die Entstehung der Ästhetik. Stuttgart 1887. — Friedrich Braitmaier, Geschichte der poetischen Theorie und Kritik von den Diskursen der Maler bis auf Lessing. 2 Teile. Frauenfeld 1888. — F. Brunetière, L'évolution de critique. Paris 1890. — M. Menendez y Pelayo, Historia de las ideas esteticas. Madrid 1892 fg. — A. Rosenbauer, Die poetischen Theorien der Plejade. Erl. u. Lpz. 1895. — F. Foffano, La Critica letteraria nel secolo 17. Livorno 1897. — Hugo Reinsch, Ben Johnsons (Zeitgenosse Shakespeares) Poetik u. s. Bez. zu Horaz. Erl. u. Lpz. 1899. — J. E. Spingarn, A History of Literary Criticism in the Renaissance. New York 1899 (ital. Übers. v. Fusco, Bari 1905). — K. Voßler, Poet. Theorien i. d. ital. Frührenaissance. Berl. 1900. — B. Croce, Estetica (hauptsächl. II. Storia). Napoli 1902; deutsch v. Karl Federn, 1905. — George Saintsbury, A History of Criticism and Literary Taste in Europe. Edinburgh and London 1900—1902. — P. Arcari, L'Arte Poetica di Pietro Metastasio. Milano, o. J. — A. Fusco, La Poetica di Castelvetro. Napoli 1904. — A. T. W. Borsdorf, The literary theories of Taine and Spencer. Lond. 1905.

I. Der Dichter und sein Werk.

Literatur[1]).

Anne Dacier, Sur les causes de la corruption de goût. Par. 1715. Muratori, Riflessioni sopra il buon gusto. 2 T. Ven. 1736. Batteux, Les arts réduits sur un même principe (in Deutschland übersetzt von Joh. Ad. Schlegel 1752 und Ramler 1758). Alex. Gottl. Baumgarten, Aesthetica. 1750—1758 (erstes Dokument dieser Wissenschaft). K. Ph. Moritz, Über die bildende Nachahmung des Schönen. Braunschweig 1788. Kant, Kritik der Urteilskraft. 1790. Schiller, Über naive und sentimentalische Dichtung (Horen 1795—96). Solger, Erwin, Vier Gespräche über das Schöne in der Kunst. Berl. 1815. Hegel, Vorlesungen über Ästhetik, herausgegeben von Hotho. 1832. Fr. Th. Vischer, Über das Erhabene und Komische. Stuttgart 1837. Ders., Ästhetik, 1845. Mor. Carrière, Ästhetik. 3. Aufl. 1885. Ders., Die Poesie, ihr Wesen und ihre Formen mit Grundzügen der vergleichenden Literaturgeschichte. 2. Aufl. 1883. H. Taine, Philosophie de l'art. 2 Bde. Paris 1865. Herm. Siebeck, Das Wesen der ästhetischen Anschauung. Berlin 1875. Alfred Biese, Die Entwicklung des Naturgefühls. 2 Bde. Kiel 1882. 88. W. Scherer, Poetik (nach Vorlesungen). Berlin 1886. Hermann Baumgart, Handbuch der Poetik. Stuttgart 1887. A. David Sauvageot, Le réalisme et le naturalisme dans la littérature et dans l'art. Paris 1889. Dazu als hervorragendes Zeitdokument Le Journal des Goncourts. 1851 bis 1895 (deutsch im Auszug Berl. 1905). O. Harnack, Die klassische Ästhetik der Deutschen. Lpz. 1892. Fr. Brentano, Das Schlechte als Gegenstand dichterischer Darstellung. Lpz. 1892. Victor Cherbuliez, L'art et la nature. Par. 1892. Deutsch v. H. Weber, Ascona 1905. K. Borinski, Poetische Vision und Imagination. Halle 1897. Kurt Bruchmann, Poetik, Naturlehre der Dichtg. Berl., 1898. Theod. A. Meyer, Das Stilgesetz der Poesie, Lpz. 1901. Hubert Roettelen, Poetik. München 1902. H. v. Hofmannsthal, Unterhaltungen üb. lit. Gegenstände („Die Literatur" I). M. Maeterlinck, Der doppelte Garten. Deutsch Jena u. Lpz. 1904. Ribot, L'imagination créatrice. Deutsch Bonn 1902. Graf Adalb. Dzieduszycki, Das Gemüt. Wien u. Lpz. 1905. R. Wallaschek, Psychologie und Pathologie der Vorstellung. Lpz. 1905. Wolfg. v. Oettingen, Die Schicksale der Künstler. Berlin 1905.

Kapitel 1. Die Dichtung als Anlage.

§ 1. Lehre von der Dichtung.

Poetik ist Lehre von der Dichtung. Eine Lehre der Dichtung, wie poesiefremde Menschen in poesielosen Zeiten

[1]) Diese Literaturangaben können weder Vollständigkeit anstreben, noch wollen sie für alles darin Aufgenommene kritisch einstehen. Gerade darum werden sie ihrem Zweck (einer vielseitigen Übersicht) genügen.

sie sich vorstellen, gibt es noch weniger, als Lehre irgendwelcher anderen Kunst oder rein geistigen, selbständig schaffenden Tätigkeit.

§ 2. Dichterisches Vermögen im allgemeinen. Intuition. Genie.

Die Dichtung stellt im allgemeinsten Sinn den Ausdruck der erfindenden und gestaltenden Kraft im Geiste dar. Vor der Dichtung als gesonderter, mit bestimmten Mitteln wirkender Kunstübung betrachten wir also das dichterische Vermögen und seine Erscheinungsweise im Menschen überhaupt, dann im dichtenden Künstler besonders.

Es gibt im menschlichen Geiste eine oberste, bestimmende Fähigkeit, welche von der unendlich bedingten Vielgestaltigkeit, in die die Welt für seine Wahrnehmung auseinanderfällt, auf unmittelbare Erfassung in reiner, unbedingter Einheit hindrängt. Wir nennen sie Anschauung (Intuition). Sie vermittelt die Beziehungen, in denen die Dinge zueinander und zu ihren inneren Ursachen stehen. Indem sie die dafür entscheidenden Merkmale aufdeckt, wirkt sie mithin erklärend und erfindend, wissenschaftlich und künstlerisch (theoretisch und praktisch) zugleich. Wo sie sich in einem Menschen in hohem Grade wirksam zeigt, spricht man eben im Hinblick auf jenes leitende Vermögen im Geiste (genius) von Genie und genialer Begabung.

§ 3. Dichterisches Vermögen im besonderen.

Diese Fähigkeit kann sich allen Bereichen und Zwecken menschlichen Bestrebens zuwenden. Wo sie sich aber gleichsam auf sich selbst, auf den Kreis ihrer Vorstellungen, die Phantasie an sich hingespannt zeigt, im freien Spiele mit dem Angeschauten ihr Genügen findet, da reden wir von Dichtung. Dichter in erster Linie ist somit jeder Künstler. Nur der Stoff, auf den er seine Anschauung sammelt, Last und

Stütze, Gestalt, Bild, Ton, macht ihn je demgemäß zum Architekten, Bildhauer, Maler, Musiker. Derjenige Künstler, welcher durch das unmittelbarste Rüstzeug der Mitteilung, die Sprache, die Fülle der Vorstellungen in der Anschauung selbst in Bewegung setzt, also der eigentliche Künstler der bloßen Anschauung heißt Dichter.

Aus diesem Grunde wohl läßt er selber sich kaum bürgerlich als solcher bezeichnen (dagegen wohl der bildende, Bau- und Tonkünstler). Er muß es den anderen anheimstellen, ihn als solchen zu erkennen. Der Titel des „Künstlers" wirkt bei ihm gesucht (pretiös) und leer (denn seine Kunst — keine bloße „Wortkunst" — verzichtet fast gänzlich auf sinnliche Wahrnehmlichkeit). Man erprobe das heute, wenn man hört: Dieser und jener (spielerische und eitle) Versegeck „ist ein Künstler".

§ 4. Die Phantasie.
(Poetischer Wahnsinn.)

Das ganz besondere Element des Dichters ist demgemäß das Reich der Vorstellungen, die Phantasie. Sie wird bei ihm ausgebildeter, regsamer sein müssen, als in irgendwelchem anderen Geiste. Sonst würde sie ihn nicht ausschließlich beherrschen. Darin liegt eine Gefahr. Die Alten sprachen von „poetischem Wahnsinn" (furor poeticus) und betrachteten den Dichter im Zustande seines Schaffens als einen Besessenen. Das war ein Gleichnis, um die gänzliche Entrücktheit des Poeten in die Welt seiner Vorstellungen zu bezeichnen. Eine philiströse Anschauung unserer Zeit (Lombroso, Möbius) macht aus dem Gleichnis eine Tatsache und zögert nicht, die geniale Begabung überhaupt mit dem Wahnsinn in eins zu setzen. Das ist die verkehrte Welt. Im Genius entscheidet, wie wir gesehen haben, gerade das, was psychologisch als Vernunft angesprochen wird. Wenn dem Dichter in

seiner alles verkörpernden, das Überschwengliche und Unmögliche begreifenden Phantasie eine verhängnisvolle Gabe vor allen zuteil ward, so ward ihm entsprechend ihrer Höhe auch das Gegenmittel einer unbestechlichen, alles ordnenden und zurechtsetzenden Vernunft. Wo diese richtende, einschränkende Vernunft fehlt oder von eigenwilliger, launischer, modischer Phantastik überwuchert wird, da fehlt eben auch nach unserer Schätzung die geniale Qualifikation, oder sie ward ebendadurch zunichte gemacht (Stürmer und Dränger, „Originalgenies", Naturen wie in Deutschland Lenz, Grabbe, Nietzsche). Daß Krankheit, Schicksal, Schuld den Dichter wie jeden andern Sterblichen dem Wahnsinn überliefern können, beweist nicht im mindesten, daß er als Dichter wahnsinnig werden muß. Alle in diesem Sinne angestellten Sammlungen von Anekdoten, Zügen aus dem Leben genialer Menschen, Statistiken (die sich lieber auf die Unbill der Welt am Genie erstrecken sollten!) u. dgl. sind unter dem angegebenen Gesichtspunkt zu beurteilen.

§ 5. Das Temperament und die geistigen Gegensätze.

Entsprechend ihrem Charakter als allgemein geistige Grundfähigkeit wird die Dichtung in ihrer Erscheinungsweise auch alle Grundgegensätze der menschlichen Natur besonders kenntlich zum Ausdruck bringen. Zunächst treten die Temperamentsunterschiede hervor. Sie wurzeln durchaus schon in ihrem organischen Leben. Es läßt sich eine physiologische Betrachtungsweise der Leidenschaften, Stimmungen, ja der gesamten Gemütsverfassung des Menschen denken (wie bei den großen Physiologen Fr. X. Bichat, speziell in Recherches physiologiques sur la Vie et la Mort, 3. éd. Paris 1805, und Johannes Müller), die der Geistigkeit seines Grundwesens keineswegs zu nahe tritt. Die naive Anschauung der Alten und des Volkes bestätigt das gerade dem Poetiker durch die hart-

näckige Verlegung etwa des Zornes in die Leber, des Mutes in die Bruſt (im beſonderen die Lunge), der Liebe gerade ins Herz. Die großen Gegenſätze des Tragiſchen und des Komiſchen, des Pathetiſchen und des Idylliſchen, des Jubilierenden und des Elegiſchen, des Satiriſchen und des Panegyriſchen ſpiegeln die Grundſtimmungen der Temperamente, des melancholiſchen und ſanguiniſchen, des choleriſchen und phlegmatiſchen, in wechſelnder Bedeutung wider.

§ 6. Mann und Weib. Weibliche Urſprünge der Poeſie.

Am tiefſten von dieſen Gegenſätzen greift der Unterſchied der Geſchlechter. Mann und Weib ſind die natürlichen Gegenpole des Lebens. In der Menſchenwelt wird ihre elementare Abweichung ſogar bis in die Unterſcheidung ganzer männlicher und weiblicher Zeitalter (Rohmer, Wilh. Scherer) verfolgt. Die Dichtung zeigt ſich davon erfüllt und kreiſt in der neueſten Zeit nur zu ausſchließlich um das Verhältnis zwiſchen Mann und Weib. Die „fabulierende", rede- und ſangesluſtige weibliche Natur ſteht auch hiſtoriſch an der Wiege der Poeſie (die nordiſche „Edda" d. i. die Großmutter als Märchenerzählerin; das Kinderlied). Die Heilige Schrift enthält Proben aller Art weiblicher Poeſie (die Siegeslieder Mirjams, Deboras; das Danklied der Hanna; die Spruchdichtung der Mutter des Königs Lemuel u. a.). Die klaſſiſche Heimat der Künſte, Griechenland zeigt gerade in ſeinen altertümlichen Landſchaften (Äolien, Sparta, Böotien) Frauen bei der Ausbildung der Dichtung: die durch geniale poetiſche und metriſche (ſ. u. § 70) Erfindung, treffende Bildlichkeit, hinreißende Leidenſchaft als „zehnte Muſe" gefeierte, vielfach (z. B. von Catull) nachgeahmte Sappho auf Lesbos (um 600 v. Chr.); ihre jung verſtorbene Schülerin Erinna, deren (von dem Gegenſatz zwiſchen Poeſie und Wirklichkeit früh Zeugnis ablegendes) Hexametergedicht („Die Spindel"!) den Homeriſchen an die

Seite gesetzt wurde; die gleichzeitigen Parthenien (Jungfrauenchöre) des aus Kleinasien gebürtigen Alkman in Sparta, welcher bezeugt: „Diese Gabe der süßen Musen hat uns die glückselige der Jungfrauen, die blonde Megalostrata, gewiesen"; hundert Jahre später in der Heimat Pindars, Theben, seine Mitbewerberinnen Myrtis und Korinna (aus Tanagra), die diesen erhabenen lyrischen Genius angeregt und ausgebildet haben sollen. Sein Übermaß habe die Korinna durch das Wort: „Man muß mit der Hand, nicht mit dem ganzen Sacke säen" eingeschränkt. Die antike Poetik zeigt damit den Vorzug des auf das Leichte, Faßliche, Konkrete gerichteten weiblichen Sinnes in der Poesie.

§ 7. Geschichte der Frau in der Dichtung.

Seinen Nachteilen, nicht sowohl in künstlerischer, als staatlicher und gesellschaftlicher Hinsicht, hat nun freilich gerade das klassische (attische) Altertum durch möglichste Beschränkung der ehrbaren Frau auf ihre Aufgaben im Hause zu begegnen gesucht. Jedoch wiederum nicht zu seinem Gewinne! Die Mission des die alte Welt erneuenden, die barbarischen Völker erziehenden Christentums kam besonders dem Gemütsleben der Frau zugute, wie sie dadurch wesentlich gefördert ward. Seine heilige Poesie ertönt schon in seinen Urkunden, getreu der biblischen Tradition, auch aus Frauenmunde (Maria und Elisabeth). Die weissagenden Frauen der Heiden (die Pythia in Delphi, die Sibylla in Rom), deren besondere Geltung bei den Germanen (Veleda) Tacitus bezeugt, wurden zu Prophetinnen des Christentums („Sibyllen"). Die Kirche förderte im geistlichen Berufe die literarische Betätigung der Frau in den Grenzen, die das Wort des Paulus gegen das öffentliche Auftreten der Frau (Mulier taceat in ecclesia) und der Ausschluß weltlicher Liebe zog. Die allegorische und mystische Deutung der Erotik im Christentum („himmlische Liebe",

Christus als „Bräutigam" der Seele) bestimmt seitdem den eigentümlich überschwenglichen Charakter auch der weltlichen Liebes-(Ritter-)Dichtung (Troubadours, Minnesänger). Die „Dame" (von lat. domina, die Herrin; der Ausdruck in Deutschland sehr spät, 17. Jahrhundert; anfangs nicht ehrenvoll, Spuren davon noch jetzt!), recht eigentlich ein Geschenk der romantischen Poesie des Mittelalters an die Welt und als solches zu beurteilen, bildet von nun an ihren obersten Gerichtshof zum mindesten in der von ihr vertretenen abendländischen Gesellschaft.

Das dadurch schon früh (Marie de France im 12. Jahrhundert) vermittelte Auftreten der Frau auch als weltlicher Dichterin wurde durch die Kultur der Renaissance (14. bis 16. Jahrhundert) nur gefördert, als deren Grundzug man wohl die „Befreiung des menschlichen Individuums" (Humanismus) bezeichnet. An ihrer oft sehr freien Poesie in den klassischen Sprachen (Lateinisch und Griechisch, vgl. § 34. 57) beteiligen sich, von Italien angeregt, alsbald überall auch Frauen (in Deutschland die an einen deutschen Arzt Andreas Grundler verheiratete Ferrarese in Olympia Fulvia Morata im 16. Jahrhundert). Dagegen hat die der Frau sozialpolitisch sonst so günstige deutsche Reformation ihr literarisches Wirken wieder auf die geistliche Dichtung (Kirchenlied) einzuschränken gesucht. Sehr spät unter dem Einfluß der literarischen Damen des grand siècle in Frankreich (Madame de Sévigné, Mademoiselle de Scudéry, die übrigens ihre zu ihrer Zeit weltberühmten Romane unter dem Namen ihres Bruders, des Akademikers George de Scudéry, veröffentlichte) erfolgte hier (um 1700) der zögernde, anfangs ganz vereinzelte Zutritt der Frau zur Literatur (Frau Rechtsanwalt Prasch-Erdinger in Regensburg, Frau Professor Gottsched geb. Culmus in Leipzig). Die den Aufschwung der deutschen Nationalliteratur im 18. Jahrhundert begleitende „Aufklärung" begünstigte dies.

Die deutschen Klassiker verstanden die Kunst, ihre weiblichen Beziehungen (Klopstocks, Lessings, Herders, Vossens, Schillers, Humboldts Frauen, Goethes Freundinnen) der schönen Literatur zugute kommen zu lassen, ohne sie zur Frauenliteratur zu machen.

§ 8. Frauenliteratur.

Eine solche heraufzuführen, blieb dem technisch-industriellen Zeitalter und seinen sozialen Umgestaltungen vorbehalten. Die Frauen, in ihm mehr als je in ihrer Masse zugunsten weniger benachteiligt, ihrer früheren Wirkungsarten und -Kreise vielfach beraubt, auf das Reich der Träume und Wünsche verwiesen, haben sich fast ausschließlich der vom Manne verlassenen Poesie bemächtigt. Die als Ausweg des sozialen Notstandes auftretende Frauen*schriftstellerei* benutzt sie als nächstliegendes, harmlosestes und zugleich wirksamstes Mittel für Emanzipationsbestrebungen und sonstige Frauenintereſſen. Das vorwiegende Frauen*publikum* erklärt die ausschließliche Herrschaft des speziellen Frauen*themas*. Es entartet dadurch zur Jugend betrügenden fable convenue (von der „lieben Liebe", schon Lessing!), erschöpft sich in lächerlichen sogenannten „Problemen" (zwischen „ihr" und „ihm", auch meist recht problematischen Charakteren) und gipfelt in den Raffinements ehelichen Zwistes.

Die eigentliche Frauenarbeit hieran — die unendlichen internationalen „*Romantanten*", auf dem ihnen sichtlich weniger gemäßen *dramatischen* Gebiete Muster jener Gattung, die als „Birch-Pfeifferei" verrufen ist (nach der erfolgreichen Charlotte Birch-Pfeiffer) — wirkt erfreulicher, harmloser, auch im Sinne der Poetik unschuldiger, als die der mit weit stärkeren Reizmitteln und Ansprüchen in dieser Modewarenbranche arbeitenden Männer. Erst die neueste Zeit des entfesselten Konkurrenzkampfes hat auch hier die der Weiblichkeit gezogenen Grenzen häßlich verrücken lassen.

§ 9. Grenzen der weiblichen Dichtung.

Nicht bloß diese Grenzen sind es, die selbst auf diesem ihrem eigensten Gebiet der Frau den höchsten poetischen Wettkampf mit dem rücksichtsloseren Manne erschweren. Den klassischen männlichen Liebesdichtungen — Tristan und Isolde, Romeo und Julia, Werther — ist nichts auch nur entfernt gleich Wirksames von Frauen an die Seite gesetzt worden. Die Seelenkeuschheit in der öffentlichen Aussprache des Liebesgeheimnisses bindet schon den zurückhaltenden und strengen Mann (im Gegensatz zu welchem man auch wohl schon gleich von der „Schamlosigkeit der Dichter" zu sprechen gewagt hat), geschweige denn die Frau. Es ergibt sich gerade daraus im Verkehr der Geschlechter jene halb unbewußte Verhüllung und *symbolische* Andeutung der Liebe (Liebesorakel und -Träume, Farben, Pflanzen — Rose! —, Vogelstimmen — Nachtigall! —, Zeichen aller Art). Die Frau wird dabei mehr zum natürlichen *Gegenstand* der Poesie als zu ihrem Sprecher, zum Dichter. Ihr scheint vor allem jenes Maß der Erhebung über sich selbst (Selbstobjektivierung) versagt, durch welches dem Manne die Aussprache seines Inneren, gleichsam von sich selber losgelöst, zur allgemeinen Angelegenheit zu machen wohl ansteht. Ein Verkörperer gerade dieses eigentlichen „Wesens der Poesie", Goethe, hat daher den Frauen den Sinn dafür abgesprochen. Dagegen fand er bei ihnen das technische Geschick hervorstechend, mitunter (wie bei Schillers Schwägerin Karoline von Wolzogen) den männlichen Schriftstellern überlegen. „Sie denken bloß an Empfindungen, Worte und Verse," „nehmen Partei für einzelne Charaktere" in einer Dichtung, „haben aber keine Ahnung von der Wichtigkeit der Motive" und der Bedeutung des Ganzen. Das Gefühl ist ihnen, im Leben oft unheilvoll genug, alles; ersetzt aber auch (gerade bei den schlicht wahrhaften Naturen unter ihnen) die Logik und formale Anschauung der Männer in einer Weise,

die an die geniale Intuition (s. o. § 2) rührt. Dichterinnen wirken denn auch meist durch unmittelbare („impulsive") Aussprache speziell subjektiver Gefühle, Anschauungen und Erinnerungen, die durch Takt und Anmut der Weiblichkeit oft etwas besonders Zartes und Rührendes erhält. So vertraut Sappho ihr stürmisches Liebeswerben nicht dem Geliebten, sondern der Liebesgöttin; so begrüßt sie (in einem späteren Hymenaeus = Hochzeitslied, Epithalamium) „Hesperus (den Abendstern), der alles zusammenführt, was die lichtbringende Morgenröte zerstreut hat"; so wünscht das Mädchen des slavischen Volksliedes, „nur als lauterer Bach durch das Gehöft des Geliebten fließen zu dürfen", und das deutsche, „als verwundetes Vöglein in seinen Schoß zu fallen: sähst du mich traurig an — gern stürb ich dann". Vorliebe für hyperbolischen Ausdruck („goldener als Gold", „weißer als Milch", „dem Ares gleich", später etwa „wie Christus" oder mindestens „wie ein Engel": „wie der heilige Georg") eignet ihnen von der Sappho her genau so, wie die für die Blumen, die Rose. Bei gegen sich strengen, vornehmen Naturen (wie in Deutschland Annette von Droste-Hülshoff) schließt dies Kraft und Bestimmtheit des Ausdrucks keineswegs aus. Doch bleibt das Plaudern und die „Lust zu fabulieren" des Weibes Kennzeichen auch in der Literaturgeschichte. Auch in dieser üben den größten Reiz seine privaten Äußerungen (weibliche Brief- und Memoirenliteratur). Für das Kindesalter ist das Weib die vorbestimmte Vermittlerin der Poesie (Märchen, Kinderlied). Die besondere Gabe zum Dolmetschen, das leichtere Anschmiegen, sich Einfühlen in fremdes Wesen macht es nicht bloß als Übersetzerin zur Vermittlerin fremder poetischer Welten (wie Mad. de Staël der Deutschen an die Franzosen; Fräulein von Jakob [Talvy] der übermännlichen südslavischen Volksdichtung an Goethe: „Das kräftige Mädchen von Halle"). Die Kunde vom poetischen Leben im Volke ('folk-

lore') erlangt der Poesiefreund vielfach nur von und durch Frauen. Überall wo das Weib seiner naiven Natur oder harmonischen Bildung dem Manne gegenüber treu bleibt, erscheint es im geistigen Verkehr der Geschlechter als die Gebende; während es bei deren Verleugnung nur des Mannes Einseitigkeiten und Verkehrtheiten in literarischen Moden (bald atheistisch-naturalistisch, bald theosophisch-spiritistisch) wie im Hohlspiegel grotesk wiedergibt.

§ 10. Die Dichterfreundin

beansprucht somit gewiß die besondere Aufmerksamkeit der Poetik, wenn auch keineswegs als unentbehrliches, immer günstig wirkendes Requisit. Auch das den westlichen Frauenkultus belächelnde Morgenland hat (im „Hohenliede" der Bibel sogar mit heiligen Bezügen) seine klassischen poetischen Liebespaare: Medschnun und Leïla, Hatem und Suleika. Goethe hat (im „west-östlichen Diwan") ihre Maske gebraucht zur Einkleidung seines poetischen Empfindungsaustausches mit der Dichterin Marianne von Willemer („Suleika"). Im Westen, wo solche Beziehungen in mehr vergeistigter Form selbst in geistlichen Kreisen vorkommen (am berühmtesten der französische Theologe Abailard und die Äbtissin Héloïse), blühen die daraus hervorgegangenen wirklichen oder fingierten poetischen Liebesbriefwechsel (als „Heroiden" = Heldenbriefe! im 17. Jahrhundert eine eigene, höchst barocke poetische Form, die auch zur Zeit Rousseaus etwa in Göckingks und seiner Braut Nantchen 'Liedern zweier Liebenden' nicht gerade an „Natürlichkeit" gewann). Wie weit die unbefangene Fiktion hierin gehen kann, belegt Bettina von Arnims aus Goethischen Worten und Versen zusammengesponnener 'Briefwechsel Goethes mit einem Kinde' (nach Goethes Tode, Berlin 1835).

Das Bild der Dichterfreundin schwankt auch in der Wirklichkeit. Schon vom Altertum (Platons Diotima d. h. Gottes-

verehrerin aus dem „Gastmahl", dem Gespräch „über die Liebe") haben zur Troubadourzeit (s. § 7) die Väter der neuen Poesie Dante und Petrarca die Neigung überkommen, die Grundtendenzen ihrer Dichtung in symbolischen Frauengestalten zu verkörpern (Beatrice d. i. die Seligmacherin seiner Lebensumkehr „la vita nuova" = die Gnade; Laura = der Lorbeer, der antike Ruhmeslohn des Poeten). Die Renaissance hat auch diese Anregungen lebendig gemacht und in wahrhaft großgearteten Frauencharakteren (Isabella von Este, Elisabetta Gonzaga) der Kunst und dem Dichter persönlich (Vittoria Colonna, die Freundin des alternden Michelangelo) zugute kommen lassen. Einen solchen Frauen-Musenhof hat Goethe im Tasso geschildert, aber zugleich seine Gefahren für den Dichter. Wo diese Höhe fehlt, kann sie dem Dichter zum Verhängnis (Lord Byron), ja zum Untergang (Alfred de Musset) gereichen. Auf weiblicher Seite rächt sich das Ungesunde der hier angedeuteten Verhältnisse in ihrem sozial-poetischen Auswuchs, dem Typus der „unverstandenen Frau" (femme incomprise). In Deutschland hat sie die „romantische Schule" (s. § 12) zu Anfang des 19. Jahrhunderts auf dem Gewissen. Es ist nicht bloß für die Poesie, sondern mehr noch für die europäische Gesellschaft eine Lebensfrage, daß die Dichtung wieder männlicher, antiker, von der Frau unabhängiger werde!

§ 11. Naiv und sentimentalisch.

Rein im geistigen Grunde wurzeln dagegen jene Unterschiede der gesamten Weltauffassung, gleichsam im Habitus der geistigen Erscheinung, der Persönlichkeit, die Schiller mit den Bezeichnungen naiv und sentimentalisch erschöpft zu haben glaubte. Sie betreffen das unmittelbare Verhältnis des Geistes zum Stoffe seiner Anschauung, der Natur. Im Naiven fühlt sich der Geist eins mit der Natur, im Senti-

mentalischen fühlt er sich mit ihr im Widerstreit. Dort folgt er unbefangen („naiv") und unangefochten ihren Spuren, um ihre unendliche Mannigfaltigkeit in der Einheit seines gegenständlichen Bewußtseins zum geistigen Bilde (Idee) zu sammeln. Hier schwingt er sich, von der Natur bedrängt und zurückgeworfen, über sie hinaus; begreift sie nur vermittels der subjektiven Empfindung („sentiment"), die sie in ihm erregt; bringt das geistige Bild (die Idee) fertig in sie hinein, als unerfüllbares Ideal.

Die Dichtung der alten Völker, namentlich in ihrer kunstmäßigen Vollendung (Klassizität) bei Griechen und Römern zeigt den Typus des Naiven. Die Dichtung der Neueren, die, der Natur entfremdet, unter verwickelteren, mehr geistigen Verhältnissen stehen, zeigt den Typus des Sentimentalischen. Doch kann der einzelne selbst unter diesen Umständen den naiven Charakter bewähren und eigentümlich zum Ausdrucke bringen (Goethe), wie wir wiederum auch in der klassischen Dichtung der Alten sentimentalische Persönlichkeiten und Momente nachzuweisen vermögen. Die Bezeichnungen antik und modern, realistisch und idealistisch sind zunächst diesen gegensätzlichen Beziehungen entnommen. Wir werden jedoch bald sehen, wie bei der historischen und systematischen Beurteilung der Dichtung als Kunst diese natürlichen Gegensätze sich zu verschieben, ihre Bezeichnungen unter beliebigen Schlagwörtern einander zu verwischen und auszuschließen suchen.

Kapitel 2. Die Dichtung als Kunst.

§ 12. Stellung der Dichtung im Kreise der Künste.

Die Dichtung der Kunst wahrt natürlich ihre allgemeine beziehungsreiche Stellung im Kreise der Schwesterkünste. Auf der einen Seite in Fühlung mit jeder einzelnen

Kunst, imstande, sie alle zu deuten und als ursprünglichste Kunst sich über sie alle hinauszuschwingen durch Energie der Wirkung, steht sie auf der anderen Seite am nächsten der völligen Unkunst, dem Bedürfnis, der Lehre, der Prosa. Denn ihr Ausdrucksmittel, das abstrakte Klangbild zum Zwecke der Bezeichnung der Dinge, das Wort, ist zugleich der Vermittler des gemeinen Lebensbedürfnisses und des rein verstandesmäßigen Wissens.

§ 13. Idee, Schönheit, Geschmack.

Schwieriger als irgend einer anderen Kunst wird es demzufolge der Poesie, immer ihre künstlerischen Rechte zu wahren. Als Aufgabe jeder Kunst erscheint Ausdruck des unbegrenzten, wirren, wüsten Daseins unter einem bestimmten, klar und rein in sich abgeschlossenen Bilde. Ihr Prinzip ist also die planmäßige, in sich übereinstimmende Form. Die Voraussetzung dazu in unserem Geiste nennt man seit Plato Idee (Urbild); ihre sinnliche Erscheinung ist die Schönheit. Man darf diesen wissenschaftlichen Begriff der Schönheit nicht mit dem verwechseln, was nach sinnlicher Schätzung gefällt. Denn das ist individuell verschieden und für das Formungsprinzip der Kunst ohne Belang, wohl aber für ihre Aufnahme. Es bildet sich im Laufe der Zeit überall, wo Kunst betrieben wird, ein künstlerischer Gemeinsinn (common sense, bon sens), der Geschmack[1]), den die Idee des Künstlers nicht ungestraft verletzen darf.

§ 14. Naturalismus.

Ein grundsätzlicher, für die Kunst verderblicher Irrtum ist es aber, anzunehmen, es sei die Aufgabe der Kunst, das bloße Dasein in einem beliebigen Ausschnitt wiederzugeben

[1]) Vgl. über Entstehung und Inhalt dieses Begriffs des Verf. „Baltasar Gracian und die Hofliteratur" (Halle 1894) Teil I, Kap. 4.

(falscher Naturalismus). Der plumpe Wetteifer mit der Natur vergeht jeder Kunst schon durch ihre tatsächlichen Grenzen in der Wirklichkeit (Bewegungslosigkeit der Bildwerke, bloße Flächenwirkung des Gemäldes, Einordnung der poetischen Begebenheit in kurze Zeit des Vortrags und gar den beschränkten Raum der Bühne). Das Vorgeben, daß man damit das Schönheitsprinzip in der Kunst mit dem der Wahrheit vertausche, statt der Idee nun der Natur folge, ist in diesem Sinne trügerisch. Denn die vorübergehende Erscheinung des Tatsächlichen, die Wirklichkeit, kann, wie die bloße Tatsache der Lüge beweist, weder für das allgemeingültige Prinzip der Welt, die Wahrheit, in Anspruch genommen werden, noch bedeutet die subjektive augenblickliche Wahrnehmung eines einzelnen die Natur, wie sie sich objektiv der reinen Anschauung darstellt. Diese reine Anschauung macht aber, wie wir sahen, das Wesen des großen Künstlers. Darum kann er auch durch die unendlich zerstreute Wirklichkeit bis in ihr Wesen dringen, es unter Umständen in ein Wort bannen. Ihm stellt sich die Natur nicht in leerer Äußerlichkeit (etwa mundartlicher Sprechweise, Volkstracht, Gesellschaftsformen gleichviel welcher, auch der niedrigsten Schicht), sondern im Kerne, in ihrer Wahrheit dar. Darum ergreift er uns so tief und unmittelbar in seinem Werke, wie es das flüchtige, konventionelle Dasein niemals oder nur in jenen seltenen Augenblicken vermag, die bereits in diesem Sinne erhöht und verklärt erscheinen.

§ 15. „Idealismus und Realismus".
(Schöner und Charakterisierender Stil.)

Daraus wird man jedoch kaum den Schluß ziehen, als sei mit dem einheitlichen Formungsprinzip nun auch die künstlerische Darstellungsweise, der Stil, ein für allemal gegeben und einheitlich geregelt. So vielumfassend, wie wir

die Anschauung kennen lernten, so verschieden und wechselvoll kann die Art sein, wie sie in großen künstlerischen Persönlichkeiten bei verschiedenen Völkern und zu verschiedenen Zeiten zum Ausdruck gelangt. Gewiß offenbart sich auch hier im großen ein Unterschied zwischen den einfachen, festumrissenen Verhältnissen, die das Altertum, und den vielverschränkten, an Kontrasten und Schattierungen überreichen, die die neueren Zeiten der Kunst darbieten. Der religiöse Grundgegensatz zwischen Heidentum und Christentum tritt hinzu. Shakespeare führt eine andere Welt vor, als die alten griechischen Tragiker. Gleichwohl, wenn sie auch anders erscheint und er sie auch anders vorführt, das künstlerische Formungsprinzip ist dasselbe. Fr. Theodor Vischer konnte in seiner Ästhetik in diesem Sinne von direktem (unmittelbarem) und indirektem (vermitteltem) Idealismus reden und den Nachweis dieses Stilunterschieds durch die Geschichte aller Künste durchführen (Schöner und Charakterisierender Stil). Heute liebt man im Gegensatz dazu alles vom Standpunkt des oben als Irrtum erwiesenen falschen Naturalismus aufzufassen, der sich dann auch gern vornehmer Realismus nennt. Realistisch (naiv im allgemeinen geistigen Verstande) sind aber gerade die Griechen, deren Kunst das ideale Formungsprinzip am strengsten darstellt.

§ 16. Antik und Modern.

Das Antike kann demnach sehr wohl als Kunstprinzip hingestellt werden („gleich einem gewissen Adel unter den Schriftstellern", sagt Kant). Im Gegensatz dazu aber von einem modernen Prinzip der Kunst („der Moderne") reden zu wollen, ist so abgeschmackt wie verkehrt. Denn so vielfache Abweichungen vom Stil der Alten sich die Kunst der Neueren — theoretisch gewöhnlich im Sinne einer zeitweiligen künstlerischen Mode (Manier) — gestattet hat und,

was den individuellen künstlerischen Stil anlangt, unbedenklich gestatten darf, so wenig darf man darin ein Prinzip suchen. Denn dieses ist unweigerlich in der idealen Formung gegeben, wie nur die Antike sie am strengsten und reinsten, allerdings auch am einfachsten und kargsten, zum Ausdruck bringen konnte. Ein absoluter Gegensatz dazu wäre kein Prinzip, sondern eben nur die Prinziplosigkeit schlechthin.

§ 17. Klassisch und Romantisch.

Den Unterschied des kirchlich organisierten Christentums gegen das antike Heidentum hob vorwiegend jene moderne Richtung hervor, die sich als romantische gegenüber der klassischen auftat. Die Romantik (im Anfang dieses Jahrhunderts von Deutschland ausgehend) gab vielleicht am sinnfälligsten dem von Schiller als sentimentalisch geschilderten Dichtungscharakter Ausdruck. Sie strebte eine Empfindungskunst schlechthin an. Sie erhob die von den Klassizisten seit der Wiedererweckung des Altertums im 15. Jahrhundert als barbarisch verschrienen Zeiten des katholischen Mittelalters zum Vorbild. Sie hat alle Künste der Poesie dienstbar gemacht, aber auf Kosten aller und der Poesie nur die eigentliche Empfindungskunst, die Musik, gefördert. Das Fragmentarische, Andeutende, Symbolische, Mystische, das Versinken im Unendlichen des Gefühls, die Abwendung von der Welt selbst in krankhafter Zerrissenheit (Weltschmerz) hat sie zum Kunstcharakter der neuesten Zeit erhoben. Schließlich hat sich die Empfindung in dieser Richtung verflüchtigt, und allein die rohe Formlosigkeit und Zerrissenheit, die Barbarei, ist geblieben.

Nichtsdestoweniger bleibt die Romantik von allen spezifisch modernen Kunstrichtungen die einfluß- und verdienstreichste. Sie hat am eindringlichsten und nachhaltigsten den Blick auf die schlichten, innigen und großen Gebilde volksmäßigen

Charakters gelenkt, die zwar der bewußten, ausgebildeten Kunst entbehren, in der Unbeholfenheit und Schmucklosigkeit ihres Ausdruckes aber ihren großen Inhalt nur um so stärker hervortreten lassen. Die alten Heldengedichte der neueren Völker (bei den Deutschen Nibelungen und Kudrun), das Volkslied und Volksbuch, Märchen und Sage sind seitdem von dem Banne der klassischen Verachtung gelöst, die sie unbillig zu ihrem Nachteil mit der Blüte einer glücklicheren Kunstübung bei den Griechen (Homer) verglich. Jedoch soll man nun auch das Verhältnis nicht umkehren und auf Grund des Unvollkommeneren, weil es sich nun seine Geltung erobert hat, das Vollkommnere verachten.

18 § Mystik und Poetik.

Die reine Innerlichkeit, ihre Weltabkehr und Vereinigung mit dem Ewigen, wie sie die Bibel, aber auch abseits von ihr orientalische (besonders indische und persische) Gemütsversenkung im christlichen Abendlande anregten, bedeutet gewiß für die Poesie, als die innerlichste Kunst, etwas wie Heimatsbereich. Dies bezeugt auch in Deutschland schon seit dem Mittelalter (Meister Eckhart, Tauler. Suso) eine stetige Folge solcher Meister der geistigen Versenkung in das Geheimnis unseres Selbst d. i. der Mystik (griech. von μύω ich schließe den Mund, die Augen). Neben den besten Früchten geistiger, selbst kirchlicher Erneuerung (die für Luther wichtige 'Theologia deutsch' von „dem Frankfurter", im 17. Jahrhundert Joh. Arndts Buch „vom wahren Christentum") haben sie auch in poetischer Form trostreiche Muster tiefsinniger Fassung des 'großen Rätsels' gezeitigt; so gerade in den schweren poesielosen Zeiten des 17. Jahrhunderts in Friedr. v. Spee ('Trutznachtigall') und Joh. Scheffler (Angelus Silesius: 'Der cherubinische Wandersmann'). Gleichwohl vermag gerade die Poesie am schärfsten die Unzuträg-

lichkeiten, ja Gefahren bloßzustellen, zu denen unangemessene, unverstandene und so schließlich wahn- und spukhafte Bildlichkeit den Geist verführen (die Geschmacklosigkeiten Herrnhutischer und jesuitischer Barock-Poesie; die 'Theosophie' des 'romantischen Philosophen': des Görlitzer Schusters Jakob Böhme und gar der modernen 'spiritistischen' Schwarmgeister). Hier soll Poesie ihre Bedeutung als Kunst wahren, nur klar Geschautes und Darstellbares im rechten Bilde zu gestalten, und der Bildlichkeit ihrer Gestaltungen (im Gegensatz zu 'spirits' und 'Zwischenreichen') eingedenk bleiben. Das tatsächliche Mysterium der Welt und unserer ahnungs- und schicksalvollen Wirklichkeit in ihr soll ihr — in der natürlichen Mystik ihrer klarsten Geister, eines Spinoza und Goethe — über die wirre Unnatur dunklen Spuk- und Aberglaubens gehen. Auch jene „dritte poetische Welt" (nach Goethes Einteilung neben der physischen und sittlichen): „die Welt der Phantasien, Ahnungen, Erscheinungen, Zufälle und Schicksale" muß durchaus in diesen Grenzen der gesunden poetischen Wirklichkeit bleiben (wie bei Shakespeare vgl. u. § 24). Sie soll nicht — als schädlichster, aber ebendarum leider wirksamster Auswuchs der Poesie in der Menschheit — außerhalb dieser Grenzen ein vorgeblich mystisches, tatsächlich aber krankhaftes Reich des Wahns, Spuks, Zaubers (und in seinem Gefolge leicht wohl Schwindels) in ihr auftun.

§ 19. Naturpoesie und Kunstpoesie.

Ob man nun gegenüber diesen Scheidungen auch noch einen Gegensatz der Dichtung gegen sich selbst als Kunst, den Begriff einer besonderen Naturpoesie, einführen dürfe, ist schwer und nur unter vielen Einschränkungen einzuräumen. Natur und Kunst sind keine Gegensätze (Goethe: „Natur und Kunst, sie scheinen sich zu fliehen — und haben sich, eh' man es denkt, gefunden"), sondern im reinen, wissenschaftlichen

Begriffe ist die Kunst nur der höchste, notwendige Ausdruck der Natur. Die Willkür der zufällig d. i. oberflächlich erfaßten Naturerscheinung, das Gewöhnliche, das Gemeine gibt uns nicht die Natur selbst, sondern nur ihren Schatten. Die Kunst hebt jene Schattenhülle, unter der sich die Natur dem gewöhnlichen Blicke verbirgt, und zeigt sie in ihrer strahlenden Reinheit und unausdenklichen Tiefe.

Wir sprechen hier von Kunst in ihrem wahren Begriff und nicht von Künstelei und pedantischem Schulkönnen. Den Widerspruch gegen diese „akademische Kunst" hatte man im Auge, als man die freien Äußerungen scheinbar des dichtenden Volksgeistes selber, wie sie aus dem Jugendalter der Völker herüberklingen, als Naturdichtung empfahl. Allein weder die Bibel noch Homer noch gar die nordische Edda oder die deutschen Nibelungen wird man sich, wie die seit einem Jahrhundert darauf gerichtete Forschung immer schärfer erkennt, als bloßes Zufallsprodukt der Laune dichtender Massen („poetischer Zeitalter") denken können. Es „dichtet sich" nichts „selber". Das einfachste Volkslied, das unscheinbarste Märchen, die geringfügigste Lokalsage setzt in Entstehung und Ausbildung schon das voraus, was wir Kunst nennen, nämlich den Niederschlag des vorübergehenden einzelnen Geschehens in einer einheitlichen Anschauung.

Das Einfache, Trockene und dann in bedeutenden Zügen wieder Gewaltsame im Charakter dieser Urkunst rührt und erschüttert uns besonders. Denn wir sehen hier den poetischen Geist im ersten Ansturm voraussetzungslos mit seinem Stoffe ringen und erhalten ein Gefühl von der gewaltigen Erregung und Erhebung des Gemütes, die dazu gehörte.

Den Blick hierbei kritiklos der Vergleichung halber auf die gegenwärtigen sogenannten „Naturvölker", die Wilden der barbarischen Weltteile, zu richten, verwirrt und täuscht in den meisten Fällen. Der vorgebliche „Naturzustand" dieser Völker

ist meist ein herabgekommener, an sich niedriger Kulturstand und hat mit der schönen, primitiven Selbstbildung des Kindheitsalters der historischen Menschheit nichts gemein, so wenig die Gassenhauer der modernen Großstädte etwas mit dem Volkslied gesunder, tüchtiger, einfacher Geschlechter zu tun haben. Hier ist überall Entartung, nicht Natur.

Die Naturdichtung, wie jede Naturkunst, charakterisiert im Gegenteil die Richtung auf das Erhabenste und Reinste, das der Menschengeist zu fassen vermag. Die Urpoesie deckt sich mit dem Begriff der Urreligion. Homer hat den Griechen ihre Götter gegeben, und dem Dichter des Altertums blieb bis ans Ende der Name des Sehers, des Propheten (vates). Auch die neuere Naturpoesie offenbart im Volkslied [1]), im Märchen, im Spruch bei aller Schlichtheit die tiefsten und weitesten Bezüge des Menschengeistes. Das gibt diesen Gebilden ihren durch nichts zu ersetzenden Zauber, die ursprüngliche, noch unverfälschte, unentweihte Frische des Empfindens.

Selbst in der gegenwärtigen, auf die Aufregungssucht und Banalität des Pöbels spekulierenden Unterhaltungsliteratur der Menge (früher Ritter- und Räuber-, jetzt meist Kriminalgeschichten) zeigt sich höchst auffällig ein falsches, übertriebenes Bedürfnis, zu idealisieren, die Tugend riesengroß, die Unschuld engelrein, die Bosheit teuflisch geschildert zu sehen (Schillers Volksstücke: Die Räuber, Kabale und Liebe). Ähnliches läßt sich an dem sittlich unanstößigen, aber künstlerisch bedeutungslosen Unterhaltungsstoff der mittleren Stände bemerken (Familienstücke, „Gartenlaubenromane").

Kapitel 3. Begriff des Stils.

§ 20. Anschaulichkeit.

Wenn man sich nun nach diesen künstlichen, viel mißbrauchten Scheidungen der Poetik wiederum einen einheit-

[1]) Vgl. Sammlung Göschen, Nr. 25: Das neuere Volkslied.

lichen Gesamtbegriff von der Kunst poetischer Darstellung, dem Stil, bilden möchte, so wird man sich am besten wiederum daran halten, was wir im Eingang als den bestimmenden Faktor des künstlerischen Vermögens an sich hinstellten: an die Anschauung. Was im Künstler produktiv als unmittelbare Anschauung tätig ist, wirkt im Kunstwerk auf den künstlerisch gestimmten Beschauer ebenso unmittelbar als Anschaulichkeit. Diese muß sich als Bewußtsein von der treffenden Erschöpfung des Weltinhalts ebenso überzeugend des Beschauers bemächtigen und die analoge Stimmung in ihm erwecken, wie sie den Künstler bei seinem Werke beherrschte. Wo Äußerlichkeiten und Allgemeinheiten sich breit machen, der innere Bezug zwischen den dargestellten Erscheinungen mangelt, eine zufällige, gleichgültige Anordnung, eine verkehrte, das innere Gefühl herausfordernde Absichtlichkeit die Idee von der inneren Notwendigkeit des Angeschauten nicht aufkommen läßt: überall da ist jede Anschaulichkeit hintangehalten, gestört, getrübt. Mag der Poet als sogenannter „Idealist" sich auf moralische Stelzen stellen, in tönenden Phrasen donnern und wüten, oder als „Realist" am Kleinlichen, Oberflächlichen haften bleiben und in moralischem und physischem Schmutze wühlen, er bleibt gleich unzulänglich vor dem rein künstlerischen Urteil. Er wird vom bloßen Pfuscher nur im Aufwand seiner Mittel, nicht aber in seiner Wirkung auf den Kenner unterschieden sein.

Dagegen kann auch ein begrenztes Talent an seiner Stelle völlig genug tun, wenn es sich auf eine Sphäre beschränkt oder in einer Form kundgibt, die der Weite und Kraft seiner Anschauung vollkommen entspricht. Daher die Freude, die Goethe vor allen „forcierten Talenten" an der engen, aber fest in sich gegründeten Bauernnatur Joh. Heinrich Vossens bekundete, die wir an Joh. Pet. Hebels, Jeremias Gotthelfs und Fritz Reuters kleinen, aber vollkommen er-

schauten Welten haben, die uns die frische Ursprünglichkeit etwa eines Paul Fleming im 17. Jahrhundert oder Ferd. Freiligraths im 19. Jahrhundert vor anspruchsvolleren Genossen bereitet.

§ 21. Typus. Manier. Nachahmung.

Die Grade der Talente sind verschieden, wie die der Kennerschaft. Ihre Typen, gleichsam die Elemente, aus denen die künstlerische Natur zusammengesetzt erscheint, kehren zu allen Zeiten wieder. Die Literaturgeschichte, in der das Technische nicht die Rolle spielt wie in der Geschichte der übrigen Künste, beruht mehr auf dem äußerlichen Wechsel der Lebensformen, als auf dem der dichterischen Kräfte. Große Talente sind niemals häufig, Genies selten, in ihrem Kreise einzig, Nachahmer die Regel. Diese letzteren entstellen die ganz persönliche und originale Anschauungsweise der großen Meister, deren Stil, zu berechneter Nachahmung und Übertreibung ihrer charakteristischen Wirkungen (Effekte). Ein Surrogat aus zweiter Hand, die Manier!

Denn die Nachahmung (μίμησις schon von den Alten, mißgünstig von Plato zur Erklärung herangezogen, von dem Franzosen Batteux im 18. Jahrhundert zum poetischen, schöpferischen Prinzip aller Künste erhoben) entspricht gerade in der Poesie am wenigsten: weder dem Verhältnis des Jüngers zum Meister (daher das Äffische poetischer Schulen und heute sogenannter Richtungen; vgl. Klopstock, „Der Nachahmer", Ode von 1764: „ein Nachahmer, belastet vom Joche, verkennst du dich selber"), noch dem des Künstlers zu seinem (hier durchaus persönlich innerlichen) Stoff. In ihrer Schwesterkunst, der Musik, mangelt das Nachzuahmende (Modell) so gut wie gänzlich. Die Selbstempfindung, im Dichter überquellend, drängt es an ihr gemäßen Erlebnissen und Situationen sich auszuströmen. Goethe (im Götz): „So fühl' ich

denn, was den Dichter macht, ein volles, ganz von einer Empfindung volles Herz!" Selbst die objektivste dichterische Darstellung eines Homer spiegelt im inneren Sinne seines Selbst (das ist „die Muse"!) die Welt, statt sie methodisch für seinen Zweck zu präparieren (wie die sezierende Phantasie eines Zola). Sie ist sein wahres Erlebnis, nicht seine berechnete Nachahmung. Sie erscheint wirklich, weil sie wahr ist (auch in unwirklichen Gestalten, Visionen des Dichters: Goethes „Wahrheit" in der „Zueignung"). Dagegen kann es dem Nachahmer wohl begegnen, daß er das Präparat eines liebestollen Werther mit dem eines alten Fuhrmanns verbindet und so Schimären der Wirklichkeit schafft.

§ 22. Dilemma im Stilbegriff.

(Sprache des Dichters und seiner Personen.)

Eine Schwierigkeit aber scheint sich in die Bestimmung des Begriffes Stil einzuschleichen, die wir jetzt hervortreten lassen können, da wir uns anschicken, von dem allgemeinen zu den besonderen Teilen der Poetik, dem Material, den Arten und Vorwürfen der Dichtung, überzugehen. Die objektiven Anforderungen, welche der dichterische Stoff, die Vorführung des immer besonderen, wechselnden Weltbildes an den Dichter stellt, scheinen sich zu kreuzen mit der Bewährung einer persönlichen Eigenart oder eines bestimmten Ideals im Stil. Der Dichter redet selbst; aber er redet meist aus dem Sinne und durch den Mund der von ihm dargestellten Personen, die allen Ständen und Verhältnissen des Lebens angehören können. Das ist ja zum großen Teil die Kunst seiner Darstellung; seine eigenste Kunst, die er vor allen Künsten voraushat, bei denen dies besondere Stildilemma in dieser Form denn auch nicht auftritt.

Gleichwohl beruht die sich ebensooft aufdrängende als erörterte Schwierigkeit nur auf einer unklaren und äußerlichen

Auffassung des Stoffverhältnisses in der poetischen Kunst. Weil nämlich der Stoff der Dichtung das bewegte Leben unmittelbar (zumal im Drama) wiederzugeben scheint, Rede und Gegenrede, Situationen und Umstände der körperlichen Wirklichkeit vorführt, übersieht man, dadurch getäuscht, darin befangen, daß auch dieser allgemeinste und umfassendste Stoff erst den Durchgang durch eine künstlerische Anschauung gemacht hat, daß auch er in einer einheitlichen Betrachtung um- und zusammengeschmolzen ist.

§ 23. Die allumfassende poetische Ausdrucksform (gebundene Rede).

Der deutlichste Beleg hierfür ist die Durchführung einer idealen, unwirklichen Ausdrucksform, an der sich in gleicher Weise die redend eingeführten Personen beteiligen, der gebundenen Rede, der gleichartigen Versform (fünf- und sechsfüßiger Jambus, Hexameter in Drama und Epos), die alles umspannt. Die Dichter mußten von Natur auf dies Stilmittel verfallen, das so sinnfällig ihr souveränes künstlerisches Verhältnis zu ihrem besonderen Stoff ins Licht setzt. In Lied und Oper, wo zu der gebundenen Rede nun auch gar noch die gänzlich der Wirklichkeit entrückte Musik hinzutritt, erreicht die künstlerische Selbstherrlichkeit des poetischen Stils ihren schärfsten Ausdruck. Gerade dies aber ist der älteste Stil. Dichter und Sänger ist nach dem ältesten Begriff eins. Die alten Epen (und noch in neuester Zeit epische Volkslieder, etwa der Serben) wurden liedmäßig mit Begleitung des Instruments (der griechischen Lyra, bei den Serben der Gusla) vorgetragen. Das griechische Drama war nach unserem Begriff, freilich nicht in unserem Sinne, Oper.

§ 24. Der Dichter in seinen Persönlichkeiten.

Man muß also beachten, daß, wenn der Dichter die Charaktere seiner Personen unterscheidet, den Alten alt, den Jüng-

ling feurig, das Weib als Weib, den Helden hoch, den gemeinen Mann niedrig und jeden wiederum nach seiner besonderen ganz individuellen Art reden läßt: daß es darum doch wieder er selbst ist, der alle diese Figuren zu einem ganz bestimmten Ziele, nach einem ihm vorschwebenden Plane reden läßt. Im großen Dichter vollzieht sich dabei die völlige Umschaffung der zufälligen im Leben stehenden Personen gleichsam zu ihren Persönlichkeiten im Sinne einer höheren sittlichen Weltordnung. Aus dem empirischen wird nach der philosophischen Ausdrucksweise Kants der intelligible Charakter offenbar.

Es ist das Höchste, was die Dichtung erreichen kann. Der ohne Vergleich größte Charakterisierer unter allen Dichtern der Weltliteratur, Shakespeare, ist gerade nach dieser Richtung von einer alle konventionellen Schranken überspringenden Idealität. Das innerste Geheimnis aller seiner Personen muß bei Shakespeare heraus, „und sollten die Steine reden" (Goethe). Daher für den prosaischen Sinn das Übertriebene, Künstliche, Gewagte vieler Vergleichungen, die er seinen Gestalten in den Mund legt, ja mancher seiner Erfindungen überhaupt, wie etwa im „Sturm". Daher die gänzlich freie, für den oberflächlichen Betrachter unmotivierte Art, mit der er in jedem Moment aus der nüchternsten Schilderung platter, gemeinster Wirklichkeit zu den höchsten Offenbarungen des inneren Sinnes überzugehen bereit ist, wohl erkennend und erwägend, wie die Charakterisierung der Außenseite des Lebens für den Poeten eben nur durchsichtige Schale bleibt, hinter der er jeden Augenblick die tiefe Bedeutung des Seins an sich aufzuhellen vermag. Die Masken des Lebens fallen, der Spaß des bunten Mummenschanzes von Ehre, Hoheit, Macht, Reichtum, Rang und Stand hört auf, und der nackte Mensch in der Blöße seines innersten Strebens, seines Verdienstes oder seiner Schuld, steht vor der ungeheuren Wahrheit des

inneren Weltzusammenhanges. Macbeth und Richard III. prägen sich nach dieser Seite vornehmlich ein. Aber auch ohne tragischen Bezug zeigen die Lustspiele (As you like it [Wie es euch gefällt], What you will [Was ihr wollt], Much ado about nothing [Viel Lärm um Nichts], in ganz besonderem Verstande der „Kaufmann von Venedig") jene kristallene Durchsichtigkeit der Charaktere in ihren inneren Beziehungen, die im „Hamlet" und „Sturm" ein visionär erfaßtes Geisterreich wie selbstverständlich in die Wirklichkeit hineinragen läßt. Der naturalistischen Bühnenkunst der Franzosen ist Shakespeare daher immer ein Fremder geblieben, während er in Deutschland tiefer und weiter einwurzelte als in seinem Heimatlande.

§ 25. Innere und äußere Charakteristik.

Die Franzosen schmeichelten sich, im Gegensatz zu der „Unregelmäßigkeit" solcher Stücke wie der Shakespeareschen, das antike Drama nachgeschaffen zu haben. Aber Lessing wies ihnen nach, daß sie dessen Grundbedingungen verkannt und in Äußerlichkeiten umgesetzt hätten, während gerade Shakespeare in der Anlage seiner tragischen Charaktere genau auf antikem Boden steht. Die ruhige Einfachheit, das Gleichmaß der antiken Welt gab der poetischen Charakteristik nicht die Notwendigkeit einer so bewegten Zusammensetzung und vielfältigen Abstufung an die Hand, wie die Zeit Shakespeares. Die antike Poetik drängt fast ausschließlich auf Beachtung der inneren Charakteristik, der ἤθη (Seelenzustände). Nur gelegentlich und spät bei den Römern fällt auch eine Bemerkung darüber, daß es doch auch ein Unterschied sei, „Davusne loquatur an heros", ob der komische Knecht oder der Held rede. Shakespeare ist Meister in der genauen äußeren Charakteristik seiner Personen, aber, wie hervorgehoben, auch nur zu dem tieferen Zweck, das

Innere darauf wie auf einer Folie sich um so greifbarer herausheben zu lassen.

§ 26. Stillosigkeit.

Die Verflachung des Theaters, die mit dessen bürgerlicher Festsetzung einriß, sieht in der äußerlichen Charakterisierung ausschließlich den Beruf des Poeten, der so kaum noch den Dichternamen verdient. Das bunte Kleid des Lebens, die ganze Äußerlichkeit, in der der oberflächliche Mensch sich im Leben herumbewegt, will er auch im poetischen Bilde wiederfinden, am liebsten den eigenen Stand mit seinen Tagesinteressen oder die Skandalchronik einer durchschnittlichen, geschminkten Geselligkeit. Da ist nun freilich äußere Charakteristik der Lebensgewohnheiten, der ganze Apparat der Umstände (mit einem schiefen französischen Ausdruck das „milieu" genannt) das letzte Ziel rein dekorativ verfahrender Handwerker. Der Stil hört damit von selbst auf. Es wird alles stoffliche Charakteristik („Mache"). Dies ist somit der ganze notwendige Grund der so viel beklagten Stillosigkeit unserer modernen Bühne und im Gefolge davon unserer poetischen Literatur im allgemeinen. Als stillos bezeichnet man jetzt sogar im Gemeinverkehr alles, was ohne innerliches Gefühl für das Notwendige oder Schickliche gesagt oder getan wird: das Unangebrachte, Unfeine, Unpassende. Man denke wie oben bei der Stilübertreibung an den Geschmack, so hier an den verwandten Umgangsbegriff des Taktes.

§ 27. Impressionismus.

Aus dieser Not eine Tugend zu machen, wie es der (als Naturalismus) psychologisch und logisch unhaltbare (s. oben § 14) Impressionismus versucht, verwehrt gerade die Natur der Dichtung, als Kunst der Innerlichkeit. Der äußere Eindruck (französisch: l'impression), wie er sich in der durch sein

Temperament gefärbten Wahrnehmung des einzelnen zufällig niederschlägt, bleibt gerade dort stecken, wo der Poet als der Durch-und-durch-Seher — und daher Deuter, Erklärer — des Lebens erst einzusetzen hat. Der Impressionismus hat seine Heimat als Theorie in den bildenden Künsten. Dort, am ehesten in der auf die wesentliche (plastische, umrissene) Form verzichtenden, selbstherrlichen Kunst des Lichtes, Schattens und der Farben, der Malerei, kann er als kecker, greller, flüchtiger Skizzierer Interesse erregen; zumal in einer nach Aufregung („Sensationen") begierigen, nervösen, überhasteten Zeit.

§ 28. Die poetische Skizze und Kopie der Wirklichkeit.

Die Dichtung ist schon durch ihr geistiges, zeitausfüllendes Ausdrucksmittel, das vom sinnlichen Eindruck abziehende („abstrakte"), das Wesen der Dinge suchende Wort auf längeres Verweilen, Kennenlernen, Durcharbeiten des Eindrucks hingewiesen. Die großen geistreichen Skizzierer der Weltliteratur (meist zu ausgesprochen satirischem — s. u. § 79 — Zweck: so schon die alten griechischen „Jambographen" Archilochos, der weiberfeindliche Simonides von Amorgos, Hipponax; im sinkenden hellenischen Altertum Lucian, der in unserer Zeit wiederaufgefundene Meister der „Mimiamben", der „spätgriechischen Provinzialpoesie", Herondas; bei den Römern die spielende Laune des Horaz, die rücksichtslose Heftigkeit des Juvenal, die vornehme Nachlässigkeit des Persius; in der Neuzeit schon die Mimiambographen der höchst drastischen Zwischenspiele des spanischen Theaters, Lope de Rueda, Lope de Vega, Cervantes; im Deutschland des 30jährigen Krieges die scharfen Spiegeler seines „à-la-mode"-Elends Moscherosch und Grimmelshausen [„Der Simplicissimus"]; in Frankreich der jetzt als Vater dieser „neuen Kunst" ausgerufene erste „Feuilletonist" Diderot): sie alle kennzeichnet die geistig überlegene

Durchdringung ihrer flüchtigen Weltbilder zu exemplarischer, d. h. aller Zeit verständlicher und bedeutsamer „Verewigung des Moments".

Zerrbilder („Karikaturen"), die durch Heraushebung und Übertreibung des rein äußerlich Auffallenden im Momenteindruck (meist nur auf das Zwerchfell) wirken, ersetzen das nicht (man vergleiche die schlichte, aber tiefdringende Einfachheit in der satirischen Darstellungsweise des Lucian, der alten italienischen Novellisten). Bloße Momentaufnahmen (im „Geiste" des Photographen) aber erreichen sie nicht. Sie bleiben bei dem, was jenen Weltspiegelern eben nur das scharfe Glas für die exemplarische Beobachtung ist, dem leeren Geschwätz und blöden Gebaren stehen; oder sie geraten bei der Vorführung des letzteren als des sinnlich Eindrucksvolleren auf das Gebiet, welches zu allen Zeiten den Bankrott der Dichtung bezeichnet: auf die Pantomime („lebende Bilder", „stummes Spiel"). Das unterdrückte poetische Wesen aber, der Stil, flüchtet wie solche Zeiten (das Mittelalter und — das Ende des 19. Jahrhunderts) lehren, in ungesunde, wahnhafte Ausdeutelung, schemen- und gespensterhafte Versinnlichung des Wortes (Symbolismus, Allegorie). Denn das beseelte, geisterfüllte Wort ist nun einmal wie der Träger des poetischen Stiles, so das innere Mittel, die wesentliche Voraussetzung für die poetische Aussprache überhaupt.

II. Innere Mittel der Dichtung als Kunst.

Literatur.

Herder, Vom Ursprung der Sprache. Berl. 1774. Hamanns Schriften, hrsg. v. Fr. Roth. Berlin 1821 ff. Rud. Unger, Hamanns Sprachtheorie im Zusammenhange s. Denkens. München 1905. Wilhelm v. Humboldt, Einleitung in die Kawisprache (üb. die Verschiedenheit des menschlich. Sprachbaues). Berl. Ak. 1836. Dess. sprachphilos. Werke, hrsg. v. Steinthal, Berlin 1883; hrsg. von

der Kgl. Pr. Akad. d. W., Berlin 1903 ff. Jak. Grimm, Über den Ursprung der Sprache. Berl. Ak. 1851. Heyse, System der Sprachwissensch., hrsg. v. Steinthal. Berl. 1856. Steinthal, Grammatik, Logik und Psychologie in ihrem Verhältnisse zueinander. 1855. Ders., Ursprung der Sprache. Berl. 1851. Max Müller, Vorlesungen über die Wissensch. der Sprache. 2 Bde. Lpz. 1863. Herm. Paul, Prinzipien der Sprachgeschichte. 3. Aufl., Halle 1898. Steinthal, Zeitschrift für Völkerpsychologie und Sprachwissenschaft. 20 Bde. 1860—1890. A. Kuhn, Zeitschrift für vergleich. Sprachwissenschaft. 1852 ff. (fortgeführt von Ernst Kuhn und Joh. Schmidt). Herder, Üb. die älteste Urkunde des Menschengeschlechts. 1774. G. Fr. Creuzer, Symbolik und Mythologie der alten Völker, besonders der Griechen. 4 Bde. 1810. 2. Aufl., fortgesetzt von Mone, 6 Bde., 1819—23. Fr. Wilh. Jos. v. Schelling, über die Gottheiten von Samothrake. Stuttg. 1815. Ders., Philosophie der Mythologie (ersch. 1857). Jak. Grimm, Deutsche Mythologie, zuerst 1835, 4. Aufl. Berlin 1878. S. Bugge, Studien üb. d. Entst. der nord. Götter- und Heldensagen. Deutsch, München 1889. E. Mogk, Mythologie in H. Pauls Grundr. d. germ. Phil. VI. (Straßb. 1891). Adalb. Kuhn, Die Herabkunft des Feuers u. des Göttertranks. Berl. 1859 (Mythol. Stud. I Gütersloh 1886). Piper, Mythologie der christl. Kunst. L. Laistner, Das Rätsel der Sphinx. Grundzüge einer Mythengeschichte. 2 Bde. Berl. 1889. W. Golther, Handb. der germ. Mythologie. Lpz. 1895. Fr. Panzer, Märchen, Sage und Dichtung. München 1905. Aristoteles, Rhetorik, 3 Bücher (ed. Spengel, Lpz. 1867). (Sogenannter) Longinos, περὶ ὕψους, über das Erhabene des Stils (erstes Jahrh. nach Christus). Cicero, De oratore I. III., Brutus s. de claris oratoribus, Orator ad M. Brutum. Rhetorica ad Herennium (nicht von Cicero). Tacitus (?), Dialogus de oratoribus. Quintilianus, Institutio oratoria (um 90 n. Chr.). — Rhetores Graeci, ed. Walz (Stuttg. 1832—36 9 Bde.); ed. Spengel (Lpz. 1853—56 3 Bde.). Ernesti, Technologia rhetorica Graecorum et Romanorum (von Goethe T. u. J. Hefte 1816 als „nicht zu erschöpfen" und „für seine schriftstellerische Laufbahn" ihm aufschlußreich bezeichnet). Spengel, Üb. das Studium der Rhetorik bei den Alten. Minden 1842. Volkmann, Die Rhetorik der Griechen und Römer in system. Übers. 2. Aufl., Lpz. 1874. von Norden, Antike Kunstprosa. Lpz. 1899. Die Rhetorik, durch die Humanisten einer der meistbehandelten Schul- und Literaturgegenstände bis in das 18. Jahrh. hinein (Melanchthon, Thesaurus, Bavasſor, Beranus, Rollin, Christ. Weise, Gottsched u. v. a.). R. Ed. Chaignet, La rhétorique ed son historie. Paris 1888. K. Phil. Moritz, Grundlinien zu meinen Vorlesungen über den Stil. Berl. 1791. De l'Allegorie par Winkelmann. Addison Sulzer. 2 Voll. Paris 1799. Wilh. Wackernagel, Poetik, Rhetorik, Stilistik, hrsg. von L. Sieber. Halle 1878. Jak. Bauer, Das Bild in der Sprache. Ansb. 1879. Max Schiessl, System der Stilistik. Straub. 1884. R. Whately, Grundl. d. Rhetorik. Deutsch v. G. Hildebrand. Gotha 1884. Georg Autenrieth, Beispiele und Regeln zur Rhetorik. Nürnb. 1887. J. Methner, Poesie und Prosa, ihre Arten und Formen. Halle 1884. Alfr. Biese, Philosophie des Metaphorischen. Kiel 1893. C. Tumlirz, Die Lehre v. d. Tropen u. Figuren. 3. A., Prag 1892. Hans Probst, Deutsche Redelehre. Samml. Göschen Nr. 61. H. Wunderlich, Die Kunst der Rede. Lpz. 1898. Jos. Müller, Das Bild in der Dichtg. München 1903. O. Weise, Ästhetik der deutschen Sprache. 2. A., Lpz. 1905.

Kapitel 1. Dichtung und Sprache.

§ 29. Sprachbildung eine poetische Fähigkeit.

Wir wenden uns, bevor wir zu ihren besonderen Gattungen und Vorwürfen übergehen, zunächst zu den Mitteln

der Dichtung als Kunst. Der allgemeine Träger der dichterischen Kunst ist, wie schon in Erwägung gezogen wurde, die Sprache. In unserem Wort „dichten" steckt das Intensiv vom lateinischen dicere (sagen), dictare. Als das unentbehrliche Werkzeug des allgemeinen Lebensverkehrs scheint uns jetzt die Sprache nur zufällig und so nebenher auch der Dichtung ihre Dienste zu leihen. Diese Anschauung ändert sich von Grund aus, wenn man systematisch der Bildung der Sprache durch den Menschengeist und historisch ihren ältesten Urkunden nachgeht. In beiden Fällen wird man nämlich unmittelbar auf das dichterische Vermögen geführt, als dessen erster, grundbildender Ausfluß die Sprache auftritt. Die Möglichkeit, Gegenstände und Empfindungen systematisch (durch artikulierte Klangwerte: die Worte) zu bezeichnen, gibt der Erkenntnis ein Problem, das nur auf dem Boden der poetischen Fähigkeit gelöst werden kann[1]).

§ 30. Historisches und systematisches Verhältnis von Poesie und Prosa.

Die Bestätigung hierfür geben die Urdenkmäler menschlicher Rede, und zwar in um so höherem Grade, je älter sie sind. Sie sind poetisch, weil die erste Möglichkeit einer sprachlichen Ausdrucksweise überhaupt auf poetischen Bedingungen (der Vergleichung, Umschreibung, Verknüpfung) beruht. Erst wenn diese rein erfindende Stufe der Sprache völlig abgeschlossen, ihr freies Blühen abgewelkt ist, tritt der Zustand der Emanzipation der Sprache von der Poesie, die bloße Verkehrsprosa, ein. Doch selbst diese muß sich eine Kontrolle durch die künstlerische Sprache (der Bildung) gefallen lassen, weil sie sonst in ihrem Beziehungswerte rasch sinken und für ihre

[1]) Vgl. meine Grundzüge des Systems der artikulierten Phonetik. Stuttgart 1891.

eigenen Zwecke unbrauchbar werden würde. An der Dichtung verjüngt und richtet sich die Sprache zu allen Zeiten auf.

§ 31. Einheitssprache und Dialekt.

Dies ist auch der Grund, weshalb in der künstlerischen Redeweise der Völker eine einheitliche, allgemeingültige Form der Schriftsprache notwendig über den Mundarten (Dialekten) wird stehen müssen. Eine solche bildet sich denn auch bei jedem geistig höherstrebenden Volke im Gegensatz zum sprachlichen Orts-, Gassen- und Winkelverkehr der Stämme, Landsmannschaften, Stadt- und Zunftgemeinden (französisch: Patois, Jargon, Pariserisch: Argot). Sie bildet sich unter dem politisch und gesellschaftlich bestimmenden Einfluß überragender poetischer Geister (Klassiker der Sprache). In Griechenland war es der Einfluß des Atheniischen Geistes im Perikleischen Zeitalter, welcher das Attische zur griechischen Schriftsprache in diesem Sinne erhob. In Deutschland hat bereits auf der mittelhochdeutschen Stufe der Sprache der Verkehr der Dichter an den Hoflagern (der schwäbischen Hohenstaufen, der österreichischen Babenberger, der Thüringer) nach der Einheitssprache hingewirkt. Die jetzige neuhochdeutsche Bildungssprache aber hat auf dem Grunde seiner deutschen Bibelübersetzung der deutsche Reformator Martin Luther recht eigentlich geschaffen (durch eine im Kanzleiverkehr vorbereitete Verschmelzung süddeutscher und norddeutscher Ausdrucksweise und Lautgebung). Die auf ihn folgende Periode des Glaubenskampfes, deren positives Ergebnis der deutsche Klassizismus darstellt, hat die deutsche Einheitssprache auf eine unter den feindseligen Stammesgegensätzen geradezu verblüffende Weise befestigt. Das deutsche 'Atticum sive Lutheranum' (nach Martin Opitz), der 'protestantische Dialekt' (nach Jakob Grimm) ist deutsche Schriftsprache geblieben trotz des aktiven und

passiven Widerstandes der Gegenreformation mit ihrer Wiedereinführung der rein gelehrten (lateinischen) Schriftsprache des Mittelalters und ihrer nicht gerade poetisch gestimmten Begünstigung der Dialekte. Die poetische Einwirkung der Dialekte auf die Einheitssprache nach der Seite ihrer Lebendigkeit in Wortgepräge und Satzbau, wie der Frische und Reichhaltigkeit des variierten Ausdruckes (lokale und provinzielle Ausdrucksweise, Idiotismen) ist bei uns seit Anfang des 18. Jahrhunderts von reformierten Landschaften des äußersten Nordens und Südens aus wieder angeregt worden (Niedersachsen und Schweizer). Die nach ihrer heimatlichen Mundart nur allzu verschiedenen deutschen Klassiker (Klopstock und Lessing als Sachsen, Herder als Ostpreuße, Goethe als Frankfurter, Wieland und Schiller als Schwaben) haben jedoch die Hoch- und Reinhaltung der einheitlichen poetischen Schriftsprache um so entschiedener als Notwendigkeit empfunden und durchgeführt. Sie lassen (bis auf die gelegentlichen und zarten mundartlichen Färbungen in Goethes und Schillers Jugendstücken) selbst in ausgeprägt deutschen Lokalstücken ihre Personen nur einheitliches Schriftdeutsch reden. Zu beachten ist nach dieser Seite besonders Lessings märkisch-sächsisch-schlesisches Kriegslustspiel „Minna von Barnhelm". Die echten Vertreter der Mundarten in der deutschen Literatur (für das Alemannische Joh. Peter Hebel, für das Schweizerische Jeremias Gotthelf [Albert Bitzius], für das Plattdeutsche Fritz Reuter und Klaus Groth, für das Bairische Franz von Kobell, K. Stieler, für das Schlesische Karl v. Holtei, für das Österreichische schon Ferdinand Raimund, neuerdings Anzengruber und Rosegger) haben sich immer nur als poetische Spezialisten gegeben und Emanzipationsgelüsten des Dialekts im Rahmen der Schriftsprache durch Richtung und Charakter ihrer Produktion stets hinlänglich vorgebeugt.

Kapitel 2. Mythologie.

§ 32. Poetische Grundbedeutung der Mythologien.

Die Merkmale dieses inneren Verhältnisses zwischen Dichtung und Sprache liefern zwei in ihrer Eigenart verwandte, wenngleich in ihren Beziehungen unter ganz verschiedene Kategorien fallende Erscheinungen: die Mythologie und die rednerischen Tropen und Figuren.

Beides, das völkerbeherrschende Reich der Götter und der die Meinung lenkende Schmuck der Rede, beides ist Erzeugnis der in der Sprache unmittelbar zur Einwirkung auf die Menschen gelangenden Dichtung. Die Mythologien stellen sich bei den verschiedenen Völkern als abgeschlossene, gegebene Glaubenswelten dar, von den sie vertretenden hierarchischen Verbindungen, den Priestern, zeremoniös auf das Peinlichste vertreten, eine die andere ausschließend und mit Feuer und Schwert verfolgend. Vom Standpunkt der Poetik sind sie alle gleichermaßen dogmatische Festsetzung poetischer Niederschläge allgemeiner überweltlicher (transzendenter) Anschauungsformen. In allen lassen sich die gleichen Bezüge mehr oder weniger klar, mehr oder minder vernunftgemäß nachweisen. Bei vielen Völkern (den indogermanischen) stehen sie in gewisser Stammesverbindung, obwohl man in der Annahme einer solchen vorsichtig sein muß. Denn das dichterische Vermögen ist überall das gleiche, wenn auch verschieden wirksam und ausgebildet.

§ 33. Mythologisches Bedürfnis.

Das gilt für alle Zeiten. Denn es läßt sich auch in dieser Hinsicht nicht völlig ertöten. In der jüdischen Religion und ihrer bewußten Vollendung, dem Christentum, wurde zwar das Ideal einer reinen Vernunftreligion aufgestellt und mit ihrer Durchführung die alten wirksamen Mythologien,

die klassische sowohl, als die der germanischen Völker, prinzipiell auf das entschiedenste bekämpft und dogmatisch unwirksam zu machen gesucht. Die alten Götterbilder wurden umgestürzt, um dem Einen Unsichtbaren den Altar aufzurichten.

Gleichwohl ist es weder der jüdischen Religion (wovon sogar die Bibel, noch mehr die apokryphe und gnostische Literatur Kunde gibt), noch dem Christentum gelungen, dem mythologischen Bedürfnis in ihrem Bereich allen Boden zu entziehen. Alle Umbildungen in der Kirchengeschichte, vor allen die bedeutendste und nachhaltigste, die Reformation, treffen das Überwuchern der Mythologie. Allein gänzlich ohne Mythologie gibt es keine Kirche. Das hat der Protestantismus oft und eindringlich genug erfahren müssen. Die durchschnittliche Menschennatur bleibt außerstande, ohne sinnliche Symbole mit der Gottheit zu verkehren. Die Dichtung gibt die Probe darauf durch die Art, wie sie einzig in der Lage ist, religiöse Stoffe zu behandeln (Dante, Tasso, Milton, Klopstock).

§ 34. Wirksamkeit der Mythologien.

Doch muß eine Mythologie lebendig sein, wenn sie auch nur poetisch wirksam sein soll. Daher zeigt die christliche Symbolik mit ihren Engeln und Teufeln, Heiligen und Büßern, dem Heiland mit den Seinen in der höchsten Glorie poetische Lebenskraft (Schluß des „Faust"), namentlich mit Unterstützung der Musik, während die alten heidnischen Mythologien heute leicht einen leblosen, gekünstelten Eindruck machen. Mit der Wiedererweckung der Antike in der Renaissancezeit wurde von Dichtern, Gelehrten und Künstlern um die Wette auch die klassische Mythologie des Olymps[1]) für Jahrhunderte zu einer Art Scheinleben neu erweckt. Dies ging nur an, weil in jener Zeit mit den alten Dichtern und Philosophen auch eine alte Sprache, das klassische Latein, in den Lebensverkehr der Ge-

[1]) Vgl. Sammlung Göschen Nr. 27: Griechische und Römische Mythologie.

sellschaft aufgenommen wurde. Mit der Reaktion dagegen im 17. und 18. Jahrhundert verlor auch der Olymp langsam wieder seine stehende Geltung in Dichtung und bildender Kunst. Goethe hat davon nur etwa Amor, Luna und die Musen in seiner Dichtung übrig behalten. Ein neuer „Olympischer Frühling" (Karl Spitteler) ohne die Unnatur des alten (im Barock- und Zopfstil) erblüht vielleicht einmal aus den Ausgrabungen der erneuten Altertums- und Religionswissenschaft: als geistiger Ersatz des auf unserem Kulturstandpunkt unmöglich gewordenen Mythenbildungstriebs der Kirche.

§ 35. Vorteile der klassischen Mythologie.

Der Gedanke, die antike Mythologie in der Dichtung durch die nordische als eine germanische und daher heimische[1]) zu ersetzen, wie er z. B. Klopstock sogar zur Umarbeitung seiner Oden veranlaßte[2]), kann in verschiedener Hinsicht nicht als ein glücklicher bezeichnet werden. Wir sehen ab von der ungleich

[1]) Vgl. Sammlung Göschen Nr. 15: Deutsche Mythologie.

[2]) Man vergleiche (Wingolf 1. und 2. Fassung):

1) Wie Hebe kühn und jugendlich ungestüm,
Wie mit dem goldnen Köcher Latonas Sohn,
Unsterblich sing' ich, meine Freunde
Feiernd in mächtigen Dithyramben.

Willst du zu Strophen werden, o Lied, oder
Ununterwürfig, Pindars Gesängen gleich,
Gleich Zeus' erhabnem trunknen Sohne,
Frei aus der schaffenden Seele taumeln?

2) Wie Gna im Fluge, jugendlich ungestüm
Und stolz, als reichten mir aus Idunas Gold
Die Götter, sing' ich, meine Freunde
Feiernd in kühnerem Barbenliede.

Willst du zu Strophen werden, o Haingesang,
Willst du gesetzlos, Ossians Schwunge gleich,
Gleich Ullers Tanz auf Meerkristalle,
Frei aus der Seele des Dichters schweben?

Was ist uns neben Hebe — „Gna"? Was neben Latonens Sohn Apollo „Idunens Gold"? Was „Uller" neben Zeus und Bacchus? und was schließlich „Ossians Schwung" neben Pindars Gesängen?

größeren Reichhaltigkeit, Frische und Bestimmtheit der klassischen Mythologie Homers. Die nordische der Edda hat dafür ihre erhabenen und rührenden Züge und im ganzen eine gewisse eisige Unnahbarkeit, die sie besonders geeignet für die Verkörperung mancher Seiten des Göttlichen macht. Allein ihr fehlt die Voraussetzung der allgemeinen Kenntnis, wie sie bei der antiken durch die Schule und eine mehrere Jahrhunderte lange Bildungstradition doch nun einmal vorhanden ist. Es scheint auch nicht, daß dies nachgeholt werden kann. Dazu müßte zum wenigsten ein stärkeres nationales Interesse für Odhin und die Götter und Helden von Walhall in ihrer ausschließlich nordischen (skandinavischen) Erscheinungsform in Deutschland vorausgesetzt werden können. Die deutsche nationale Mythologie ist in der nordischen nicht gegeben. Die Beziehungen zu ihr zu vermuten, aus Überresten in Dichtung, Sage und Märchen zu erschließen, bleibt lediglich ein schwieriges Problem der mythologischen Wissenschaft.

Bei epischer oder dramatischer Vorführung einer vergangenen Lebens- und Kulturform wird der Dichter natürlich unter allen Umständen auch die betreffende (ägyptische, indische, iranische usw.) Mythologie, und sei es selbst die entlegenste (wie etwa die mexikanische oder peruanische), handhaben müssen. Die Poetik kann hierbei höchstens vor Geschmacklosigkeiten warnen, zu denen die kritiklose Ausnutzung solcher Kulte mit fremden, zuweilen abenteuerlichen Namen verführen könnte. Etwas anderes aber ist es, wenn durch ausschließliche Bevorzugung solcher Stoffgebiete Mythologien Anspruch auf Festsetzung im poetischen Bewußtsein erheben. Darin nämlich besteht die ursprüngliche poetische Bedeutung der Mythologie. Wenn bei Homer Zeus grollend die ambrosischen Locken schüttelt oder die rosenfingrige Eos die Tore des Himmels öffnet, so verbinden sich damit für jede gebildete Anschauung unmittelbare Vorstellungen von Natureindrücken

(des Donners, der Morgenröte). Wenn Pallas Athene einen Helden beschirmt, so wissen wir gleich, daß es einen klugen, energischen Mann betrifft, während die Gunst der Aphrodite einem schönen Weichling gelten wird. Die Feindschaft des Poseidon kündigt den Haß der wilden elementaren Natur gegen die schließlich siegreiche Überlegenheit des in zäher Ausdauer sich immer wieder helfenden Menschengeistes (im Odysseus) u. s. f. Nirgends so wie in der klassischen Dichtung steht die poetische Bedeutung der Mythologie vor ihrer religiösen so völlig im Vordergrund, daß man sich nicht wundern kann, wenn seit der Renaissance die Dichter sie auch in spezifisch religiösen Gedichten christlichen Inhalts ganz unbefangen anwenden (Sannazaros Epos über die Geburt der Jungfrau, aber in Ansätzen auch schon bei Dante und später bei Tasso). Hier finden wir das mythologische Bild in dichter Fühlung schon mit dem allgemein poetischen Bilde, dem Tropus (vom griechischen τρέπω wenden).

Kapitel 3. Vergleichung (Tropen).

§ 36. Psychologische Grundbedeutung des Gleichnisses.

Der Dichter beruhigt sich nicht bei dem bloßen Naturphänomen, wie es die äußere Wahrnehmung an die Hand gibt. Seine Anschauung ist sofort bereit, es auf ein Ähnliches oder Verwandtes in der Vorstellung zurückzuführen; es fällt ihm, wie man sagt, etwas dabei ein. In der mythologischen Anspielung nun gibt der Dichter der Phantasie eine Erklärung für die Wahrnehmung. Es donnert: der Gott in den Wolken schüttelt sein erhabenes Haupt. Die Sonne geht auf: eine göttliche Jungfrau mit rosig strahlenden Fingern öffnet ihr das Himmelstor, hinter dem sie verborgen lag. In der poetischen Vergleichung begnügt sich der Dichter, die Eigenart der Erscheinung des Vorgangs in ein möglichst helles Licht zu setzen. Die lebhafte Phantasie geht gleichsam mit ihm durch. Home-

rische Vergleichungen scheinen oft, unbekümmert um die Erzählung, in die sie eingeflochten werden, ihre eigenen Wege zu gehen, nur bemüht, ihren Vergleichungspunkt (tertium comparationis) ganz zu erschöpfen. Der Dichter spinnt sein Gleichnis aus. Menelaos gewahrt im dritten Gesange der Ilias seinen Todfeind Paris. So sieht ein Löwe, ruft der Dichter, seine Beute, einen Hirsch oder einen Gemsbock voll Freude. Er stürzt sich auf ihn und verschlingt ihn begierig, mögen auch Hunde und Jäger ihn zu verscheuchen suchen. Hier führt den Dichter die freudige Begier in seinem Helden, der sich in Gedanken schon auf den Feind stürzt, sich in ihn gleichsam verbeißt, auf dies ausgeführte Bild vom hungrigen Löwen und von der Jagd. (Ein schönes Beispiel auffallend lang abschweifenden Gleichnisses ist das von der weinenden Kriegsgefangenen, Odyssee VIII, 523 ff.)

Es ist der höchste Zweck des Gleichnisses, ein Unsinnliches zur lebendigen Anschauung zu bringen. In dieser Hinsicht haben wir ja auch ein evangelisches Wort vom Wert und von der Bedeutung der Gleichnisreden. Das Evangelium enthält höchst ausgeführte Gleichnisse, die selbst wieder ausgestaltet worden sind und das Motiv selbständiger Dichtungen durch die Jahrhunderte abgegeben haben (der Sämann, der Hausvater, die klugen und törichten Jungfrauen, der verlorene Sohn).

§ 37. Rätsel.

Wird der verglichene Gegenstand verschwiegen, so entsteht das Rätsel (Schiller: Wir stammen unser sechs Geschwister von einem wundersamen Paar = die Farben. Dante, Paradiso c. 11: des heil. Franziskus Werbung gegen den Willen des Vaters um eine von allen verachtete Braut = die Armut). Das Rätsel spielt in der Geschichte der Poesie (zumal des Orients und Nordlands) eine große Rolle: sowohl tragisch (Ödipus, der Errater der Rätsel der Sphinx, der das seiner

eigenen Herkunft nicht erraten kann), als komisch (Gozzi-Schillers Turandot, die Rätselprinzessin des Märchens) und besonders eindrucksvoll als geheime Andeutung einer drückenden Schuld (wie in dem berühmten Abenteuerroman des Mittelalters Apollonius von Tyrus). Erfolgt die Andeutung eines rätselhaften oder noch verhüllten Vorgangs im göttlichen Auftrag, so haben wir das Orakel, im biblisch-christlichen Bereich die Prophetie (Weissagung); nach seiner Festsetzung auch den Heiden, ihren „Sibyllen" und Dichtern (Virgil) zugesprochen. Die „Wahrsagerei", im Leben (nicht bloß des Altertums!) und demgemäß in der Dichtung (s. u. antike Tragödie § 88) oft eine furchtbare Macht, bewährt diese — im Altertum staatlich anerkannt — auch in der Politik. Den Doppelsinn („Wenn Krösus über den Halys geht, wird ein großes Reich zerstört werden") und das Trügliche ihrer Andeutungen haben Shakespeare im Macbeth, Schiller dieses in Wallenstein, jenen in der Braut von Messina poetisch ausgenutzt.

§ 38. Metapher.

Die Ausführung des Gleichnisses dient als Beweis, wie natürlich und wohlbegründet die Vergleichung an sich in der poetischen Rede erscheint. Sie ist das Licht der Sprache überhaupt. Je höher die Rede sich schwingt, je energischer sie tönt, desto häufiger und stärker fallen die Reflexe. Das kurze vorübergehende Moment der Vergleichung sind wir seit Aristoteles (Poetik Kap. 21, Rhetorik III Kap. 11) gewohnt unter dem Repräsentativbegriff der Metapher (μεταφορά = Übertragung) abzugrenzen. Die Metapher hält sich nämlich nicht bei der Einführung der Vergleichung mit so wie, gleich als ob u. dgl. auf. Sie setzt die vergleichbare Anschauung einfach zu oder für den verglichenen Gegenstand ein. Sie nennt das Auge die Sonne des Antlitzes oder spricht direkt von dem Auge des Himmels als von der Sonne.

§ 39. Arten des metaphorischen Ausdrucks.

Der Arten und Anwendungen des metaphorischen Ausdruckes können so viele sein, als es Verhältnisse und Beziehungen der Vergleichung gibt. Aristoteles hat (a. a. O.) deren vier Hauptklassen abgegrenzt (ἢ ἀπὸ τοῦ γένους ἐπὶ εἶδος ἢ ἀπὸ τοῦ εἴδους ἐπὶ τὸ γένος ἢ ἀπὸ τοῦ εἴδους ἐπὶ εἶδος ἢ κατὰ ἀνάλογον). Man muß seinen Ausdruck, der wie oft bei Aristoteles ziemlich sorglos die richtige logische Unterscheidung widerspiegelt, nach seinen Beispielen so verstehen.

Es erfolgt Übertragung:

1. Vom Besonderen auf das Allgemeine (induktiv). Beispiel: Das Schiff *steht* statt *liegt vor Anker*. Man gebraucht die allgemeine Anschauung des Stehens für die besondere des Ankerns. Hier ist die Wurzel der *Allegorie*: Die Wolken träufeln *Segen* (statt Regen). Die *Strafe hinkt* dem Verbrecher *nach* (für den endlichen Rächer). Es reihen sich an das *allgemeine Beiwort* (Pelide = Achill, Mäonide = Homer, der Alte vom Sachsenwalde = Bismarck, Sieger von Cannä = Hannibal) und der *Ehrenname* (Pater patriae auf Cicero, Liebe und Wonne des Menschengeschlechts auf Titus, der „geliebte Heldenkaiser", der „große Schweiger", der „eiserne Kanzler").
2. Vom Allgemeinen aufs Besondere (deduktiv). Beispiel: Wohl *zehntausend* edle Taten vollbrachte Odysseus. Statt der allgemeinen Anschauung *sehr viele, unzählbare* die besondere Zahl *zehntausend* (schwaches Beispiel, weil dem Griechen μυρίον an und für sich eine unbestimmte Vielheit bedeutete). Hierher gehört die wichtige *symbolische* Metapher: „Lorbeeren ernten" für Ruhm gewinnen, *Palme* (des Siegs), Ölzweig (des Friedens). Ferner der sogenannte *Typus*: Ein *Catilina* für einen entarteten frivolen Unruhestifter, *Xanthippe* für ein

zänkisches Weib, ein Nero für einen grausamen Despoten, Babel für eine verderbte, sittenlose Stadt.

3. Vom Besonderen aufs Besondere (komparativ). Beispiel: Mit dem Erz (Schwert) die Seele schöpfend. Die besondere Vorstellung des Schöpfens für die des Schneidens. Man achte hierbei besonders auf die Spezialisierung der besonderen Vorstellung: „Die Knochen des pommerschen Grenadiers für etwas opfern" (statt das Mark des Landes).
4. Von einem Verhältnis auf ein anderes (analogisch). Beispiel: Das Greisenalter verhält sich zum Leben wie der Abend zum Tage. Man setzt nun das Greisenalter des Tages oder den Abend des Lebens, je ein Verhältnis für das andere ein. Das analogische Verhältnis kann ganz materiell gedacht sein: Die Aue prangt im Schmucke; die Rosen auf den Wangen; der Schweiß des Landmanns für den Ertrag des Bodens.

§ 40. Möglichkeit der Vergleichung.

Die letzte Kategorie nennt Aristoteles die analogische im besonderen, obwohl Analogie (Übereinstimmung) als Möglichkeit der Vergleichung überhaupt bei allen Arten der Metapher vorauszusetzen ist. Wo diese Möglichkeit der Vergleichung, die Analogie, fehlt oder nur schwer entdeckt werden kann oder gestört wird, da spricht man von falschem Gebrauch des Gleichnisses, der Metapher (Katachrese), falschen oder unrichtig durchgeführten Bildern („Wermut in Wunden träufeln", „Laß nicht des Neides Zügel umnebeln deinen Geist"). Es betrifft aber jene letzte Klasse des Aristoteles die Vergleichbarkeit des reinen Verhältnisses. Dafür ward es ihm schwer, in der Terminologie seiner Sprache ein anderes Wort zu finden, als gerade das allgemeinste, das er seiner Definition von vornherein hätte zugrunde legen sollen.

Daher sichert er sich denn auch bei dieser seiner letzten Kategorie des metaphorischen Ausdruckes durch eine lange Ausführung und mehrere Beispiele.

§ 41. Grammatische Lehre von den Tropen.

Es erübrigt, darauf einzugehen, wie im Anschluß an Aristoteles Rhetoriker und Grammatiker nun versucht haben, die Lehre von den Tropen auszubauen. Sie wollen wie so oft klassifizieren, bevor sie untersucht und geschieden haben. Daher jene öde Reihe starrer Bezeichnungen, mit denen sich die Poetik schleppt und, indem sie sich damit auseinanderzusetzen sucht, den Lernenden verwirrt. Nichtssagende Flachheiten wie „Metonymie" (Namenvertauschung!); eine bare Hilflosigkeit wie die „Synekdoche" (Mitbegreifung); Vermengung der materiellen in die formale Unterscheidung wie bei der „Personifikation" (die allgemein z. B. in der Kindersprache übliche allegorische Beseelung lebloser, vernunftloser, ja rein abstrakter Dinge: Frau Sonne, Frau Nachtigall, Frau Welt, vgl. Mythologie § 32): all dies ungeschickte Handwerkszeug kann das innere Verständnis der in den Bildern lebenden poetischen Anschauungskraft wenig fördern. Es kommt nicht darauf an, besondere Benennungen für die Einzelheiten dieses Anschauungslebens zu schaffen (wo man so leicht wohl kein Ende finden dürfte), als den Vorgängen im ganzen nachzugehen und sie zu erklären.

Hierzu aber reicht es nicht aus, daß man beobachtet, wie sich die poetischen Wendungen gleichsam auf der Oberfläche der Sprache bilden. Es gilt, von unten auf Sprachschöpfung und Sprachgestaltung zu verfolgen, um zu erkennen, daß das poetische Bild keineswegs bloß als äußerlicher künstlicher Schmuck auf den Sprachbaum aufgepfropft wird, sondern dessen eigentümliches, natürliches Erzeugnis darstellt. Sehr

wohl gibt Fr. Th. Vischer (Ästh. III, 1221) zu „bedenken, daß, was vom prosaischen Standpunkte bloß anhängender Schmuck, vom poetischen wesentliche Anschauung des im Worte erstarrten Bildes ist".

§ 42. Das Beiwort (Epitheton).

Was man daher im Gegensatz zu den poetischen Tropen im Sinne der Grammatik und Rhetorik als Figuren bezeichnet, muß durchweg in Beziehung auf sie als ihre wesentliche Voraussetzung aufgefaßt werden. Die ursprünglichste aller Figuren, das einfache Beiwort (Epitheton, griech. = Zugesetztes), vertritt jetzt auf der Grundlage der ausgebildeten Sprache genau dasselbe, was vor aller Sprache das Wort an und für sich bedeutete: nämlich die unterscheidende Bezeichnung eines Dinges, ebenso die einfache Umschreibung (gr. Periphrasis) die unterscheidende Bezeichnung eines Vorgangs. Darum finden wir auch in jenen poetischen Urkunden aus der menschlichen Urzeit noch durchweg das stehende Beiwort im Gebrauch, von den Grammatikern ganz unangemessen als epitheton ornans (schmückendes Beiwort) aufgefaßt. Denn es ist eben keineswegs zufälliger Schmuck der Rede, sondern eine ganz bestimmte anschauliche Unterscheidung, die damit bezweckt wird, wenn Homer stets vom „fußschnellen Achilleus", vom „listenreichen Odysseus", vom „gereniſchen reisigen Nestor" spricht; wenn die Bibel statt des einfachen Ausdrucks „und Gott sprach" immer ausführt: „und Gott segnete und sprach", „er vertrieb sie und stieß sie aus", „er schlug und schmähte sie", „er hob die Augen auf und sah", „er antwortete und sprach", was ja Homer ganz genau so formuliert:

„τὸν δ' ἀπαμειβόμενος προσέφη —"

§ 43. Grammatische Grundfunktionen des Wortes in poetischer Verwendung.

Das Beiwort, die Wurzel des poetischen Vergleiches, führt also unmittelbar auf das Wort selbst, den Baugrund der Sprache, und zwar ganz folgerichtig auf das Wort in seinen beiden grammatischen Grundfunktionen als Substantiv und als Verbum. Die poetische Sprache zeigt darin schon ihre unmittelbare Fühlung mit der Sprachschöpfung, daß sie diese lebendigen Triebkräfte der Sprache möglichst zur Geltung bringt gegenüber den übrigen, erst durch immer schärfere und feinere Abstraktion aus ihnen gewonnenen Redeteilen, den Vertretern des Urteils und der reinen Kategorien des Denkens. Die poetische Sprache umgeht also, ganz verschieden von der Sprache der Konvention, Partikeln, Umstands- und Verhältniswörter in ihrem trockenen, verallgemeinernden Gebrauch. Sie hilft sich lieber mit einer gegenständlichen Beschreibung, einer sinnlichen Umschreibung, einem entschiedenen Zusatz. Sie vermeidet aus diesem Grunde die hypothetischen Formen des Zeitworts in ihrem Abhängigkeitsverhältnis von unterordnenden Konjunktionen und zieht die abrupte Einführung des abhängigen Verbums vor. Nicht: „ich sage, daß ich es getan habe", sondern „ich sag', ich hab's getan". Nur aus diesem Grunde vermeidet sie das Hilfsverb in seiner rein kategorischen Verwendung in der Konjugation. Nur darum gibt sie die damit gebildeten Formen des Perfekts, des Passivs gern verkürzt mit der Ellipse des Hilfsverbs oder in sinnlicher Verstärkung durch ein selbständiges Verb. „Was ich verbrochen", nicht: „was ich verbrochen habe". „Was meine Brüder dir angetan". „Versunken und vergessen!", nicht „er ist versunken und vergessen"; „ihr liegt verödet" statt „ihr seid verödet".

Nur aus diesem Grunde (der poetischen Naivität und keineswegs des Purismus) wirkt in der poetischen Sprache

das Fremdwort störend. Denn es ist ihr nicht gemäß, nicht etwa aus exklusiv nationalen, sondern aus allgemein menschlichen, natürlichen Gründen. Das Fremdwort gehört seinem Zwecke (der internationalen wissenschaftlichen und Verkehrsverständigung) nach lediglich der Sphäre der überlegenen Vernunft und praktischen Verstandesbetätigung an. Poesie aber ist die Sprache des Herzens. Darum wirkt es aus doppelten Gründen abgeschmackt, wenn etwa ein Dichter seinen Helden von dem „Holokaust (Brennspiegel) der Augen" seiner Angebeteten sprechen läßt. Die deutschen Klassiker (namentlich gerade Goethe und Schiller), als Gelehrte (Ästhetiker, Historiker, Theologen, Naturforscher) von unbegrenzter, dem Purismus geflissentlich Hohn sprechender Freiheit im Gebrauch der Fremdwörter, haben sie in ihrer Dichtung, zumal der in gebundener Rede, je höher und inniger sie wird, desto ausschließlicher vermieden. Puristen pflegen es umgekehrt zu machen. Doch bedenke man auch hier die Freiheit, die besondere (abstrakte und historische) Gedankengänge, namentlich bei philosophischen und mythologischen Vorwürfen, im gelegentlichen entschiedenen Gebrauch repräsentativer Fremdwörter (Ideal u. dgl. bei Schiller) nötig machen. Die Romanen haben hierin durch die Stammesverwandtschaft ihrer Sprachen mit der internationalen Vermittlerin des gelehrten Fremdworts, der lateinischen Sprache, einen natürlich begründeten größeren Spielraum. (Vgl. besonders Dantes philosophisch-theologische Dichtung.)

Kapitel 4. Sprachbewegung.

(Figuren.)

§ 44. Der poetische Satz.

Ebenso wie im Ausdruck an und für sich sehen wir in seiner Aneinanderreihung im Satze die poetische Sprache stets darauf bedacht, mit dem ursprünglichen Leben und Empfinden,

welches ihre Formen schuf, in genauester Fühlung zu bleiben. Im geordneten Satze kommt der Ausdruck in Bewegung, die Sprache in Fluß. Besondere Formen dieser Sprachbewegung sind es nun, welche die alten Grammatiker, mit Beziehung auf die geordneten Formen der tatsächlichen körperlichen Bewegung (im Tanze) hier ganz treffend, als Figuren bezeichnet haben. Nur daß sie auch hier im Aussondern und Bezeichnen ihres richtig begriffenen Vorwurfs sehr unglücklich verfahren sind. Das Ergebnis davon ist die lächerliche Verwirrung, die in dem Schwalle „grammatischer und rhetorischer Wort- und Sinnfiguren" der poetischen Kompendien herrscht.

§ 45. Allgemeine Bedeutung der Figuration für die Rede.

Zunächst muß man die dadurch leicht bewirkte Schulmeinung überwinden, als handle es sich hier um außerordentliche Kunststücke, die nur vom Poeten oder Redner exekutiert werden. Wie man sich leicht bei Durchmusterung dieses ganzen, stellenweise recht seltsamen Registers überzeugen wird, gibt es keine Figur, die nicht im gewöhnlichen Sprachverkehr unter ihren gegebenen Bedingungen vorkäme. Manche Verkehrssprachen bevorzugen und pflegen bekanntlich gewisse Redefiguren, wie die der Studenten die Hyperbel, die der Juden die Frageform (interrogatio), die der Diplomaten die Litotes usw. Die kunstmäßige Rede tut nichts weiter, als daß sie diese von allen geübten Redeformen nach ihrer ursprünglich gedachten Wirkung, an rechter Stelle und in der geeigneten Mischung anbringt. Gleichgültig oder gar unrichtig angebracht, ergeben sie Stillosigkeit oder Gallimathias, wie wir beides gegenwärtig in unserer Zeitungsliteratur genugsam beobachten können, einseitig bevorzugt, Manier.

Beim Versuche, sich unter den Redefiguren zu orientieren, halte man fest, daß es sich nur darum handeln kann, entweder die Sprachbewegung zu variieren, sie zu beschleunigen

und aufzuhalten, zu steigern und hinabzuleiten, zu entfesseln und festzusetzen, oder ihre einzelnen Ruhepunkte zu fixieren, wie man das ja ganz analog ausdrückt: zu pointieren.

§ 46. Festsetzende (pointierende) Figuren.

Dem letzteren Zweck dienen in diesem Verstande auch die Tropen, und die meisten der hierhergestellten Figuren sind auch tatsächlich nichts anderes als Tropen, die nur in ihrer Beziehung auf den Inhalt unter eine ganz bestimmte Rubrik gebracht werden können. So enthält eben die schon berührte Hyperbel eine fühlbare Übertreibung des bezeichneten verglichenen Verhältnisses. Zu ihr gehört daher jedes eigentliche Schimpfwort, zumal der in der hyperbolischen Sprache beliebte Tiervergleich. Der Tiervergleich der Urpoesie gehört nicht hierher. Er ist reiner Tropus. Denn wenn Homer und die Bibel ihre Helden mit Ochsen und Eseln, die Araber mit Kamelen, die Veden mit Elefanten vergleichen, so beabsichtigen sie etwas ganz anderes, als wenn der Student Ochs, Esel, Kamel oder Elefant zur Vergleichung heranzieht. Das steht dann vielmehr hyperbolisch als bloße Redefigur für einen hohen, unmenschlich scheinenden Grad von Dummheit, Störrigkeit, Schwerfälligkeit, schimpflichen Eigenschaften.

Die Litotes (griech. Schlichtheit, Einfachheit) will ganz im Gegensatz dazu nicht alles sagen, was eigentlich gesagt werden müßte. Sie sagt lieber „nicht gut", wo eigentlich „schlecht" zu sagen wäre, sie sagt lieber „ich bin nicht dieser Ansicht" statt „ich bestreite das". Wenn man also eine Figur der Negation (Verneinung) einführen will, so ist sie nur die Grundlage, die eigentliche Voraussetzung der Litotes, die als solche eine spät, erst im Zustande der Überfeinerung in die Sprache eintretende Redefigur sein wird. Den höchsten Grad von Feinheit erreicht die Litotes, wenn sie in der Abschwächung der Meinungsäußerung bis zum geraden Gegenteil dessen fort-

schreitet, was eigentlich gesagt werden müßte. Dann wird sie Ironie (griech. wohl zum Stamme EP gehörig, vgl. unser „etwas so sagen"), und liegt das, was eigentlich zu sagen wäre, recht offenbar, wie man wohl sagt: schreiend zutage, so nennt man die Ironie Sarkasmus (vom griech. σάρξ Fleisch, σαρκάζω zerfleischen, in die Lippen beißen [nämlich zu einer höhnischen Bemerkung], vgl. unser „ätzender" Hohn). Die Ironie scheint ganz Kulturprodukt, sie kennzeichnet bekanntlich eine so überfeinerte Literaturrichtung wie die Romantik, erschien aber auch bedeutsam im Munde des Sokrates an der großen Wende des Altertums, da die alte Naturreligion in der Öffentlichkeit ihren ersten Stoß erhielt. Nichtsdestoweniger ist die Ironie keiner Menschen- und Gesellschaftsschicht völlig fremd. Die Sprache ist ein so durchsichtiger Schleier, daß Ironie unter gegebenen Voraussetzungen sofort und genau verstanden wird. Gerade der Natur nahe Völker (Bergbewohner, Alpenvölker) üben sie mit Vorliebe (uzen, schrauben, frotzeln usw.). Bezeichnet man Individuen und Völker dadurch gerade als natürlich, daß man sagt, sie verstehen die Ironie nicht (wie die Pommern), so ist es meist wieder Ironie.

§ 47. Emphase.

Will man eine Repräsentativform aller dieser pointierenden Redefiguren, so hat man sie in der Emphase (griechisch = Andeutung, Hinweisung). Ihr Begriff ist erschöpft in unserem Ausdruck „etwas mit Bedeutung sagen". Die bekannte Phrase „sei ein Mann", zu einem Manne gesagt, wäre sinnlos, wenn wir nicht gerade aus dem Nachdrucke, mit dem sie gesagt wird, sofort die besondere Bedeutung schlössen, die hier dem Worte „Mann" beigelegt wird, nämlich den Inbegriff desjenigen, was den Mann als solchen (vor dem Knaben, dem Greise, dem Weibe) auszeichnet, was ihm ziemt.

Es ist der Inhalt eines Wortes, im Unterschied von seiner

gewöhnlichen, lediglich bezeichnenden Aufgabe, der hier wieder durchbricht. Das Wort wird gleichsam noch einmal geboren, indem es nach dem grammatischen Ausdruck „im prägnanten (lat. eig. schwangeren, trächtigen) Sinne" auftritt. So kann man nun alle pointierenden Redefiguren emphatisch nennen. Denn alle legen Nachdruck auf den Inhalt eines bestimmten Wortes im Flusse der Rede.

Das sogenannte historische (besser: absolute) Präsens z. B. verdankt seine (in der heutigen Erzählungsweise wieder sehr auffallende) Bedeutung als Redefigur lediglich dem emphatischen Vermögen. Durch dieses nämlich wird es seiner Rolle als bloße Bezeichnung einer Verbalform (als charakterisiertes Tempus) entkleidet und in die ursprüngliche absolute (aoristische) Vertretung aller Verbalform wieder eingesetzt, aus der, wie die Geschichte der Sprache lehrt, alle Tempora und Modi durch sogenannte Differenzierung abzweigten. Also in einer Schilderung: „Der Feind bricht herein. Entsetzen ergreift die Bewohner." Oder imperativisch: „Du tust's!" statt „tu's!" Oder inchoativisch futurisch: „er tut's!" statt „er ist im Begriffe es zu tun, er wird es tun!" Negativisch (in ironischer, höhnischer Wendung): „Der tut's!" d. h. „er tut es eben nicht, wird es nicht tun; es fällt ihm nicht ein, es zu tun". Ganz ähnlich ist es mit der Anwendung des Singulars für den Plural bei kategorischer und genereller Bezeichnung (besonders in der lateinischen Sprache): „Der Soldat, der Römer" für „die Soldaten, die Römer".

Als unmittelbar zur Emphase im engeren Sinne gehörig wird man aber schon nach dem bloßen Gehör diejenigen Redefiguren empfinden, welche zwei oder mehr Worte in gegensätzliche oder allgemein rückwirkende Beziehung zueinander setzen. Also Anthitese, Oxymoron, Paradoxon sowie Klimax und Stichomythien. Hier soll nämlich überall die emphatische Hervorhebung des einen dazu dienen, das andere

recht nach seinen besonderen Bezügen hervortreten zu lassen. Also: „Du lachst; ich weine (d. h. du bist imstande, bist so grausam, so fühllos, zu lachen . . .). „Beredtes Schweigen" (kein gewöhnliches Schweigen, sondern ein Verstummen aus Gründen, die für sich selber sprechen). „Noch ein solcher Sieg (der nämlich keiner ist), und ich bin verloren!" „Ich kam, sah und siegte", eine ungeheure Steigerung bloß durch Emphase. Die Stichomythien, in denen das Wort dramatisch zwischen Unterrednern wie ein Ball hin und her geworfen wird, bedienen sich aller dieser Arten von Emphasen behufs angelegentlicher Erörterung des jeweiligen Wortbegriffs.

Questenberg (mit Ernst).
Genommen ist die Freiheit, nicht gegeben;
Drum tut es not, den Zaum ihr anzulegen.
Illo. Ein wildes Pferd erwarte man zu finden.
Questenberg. Ein bess'rer Reiter wird's besänftigen.
Illo. Es trägt den einen nur, der es gezähmt.
Questenberg. Ist es gezähmt, so folgt es einem Kinde.
Illo. Das Kind, ich weiß, hat man ihm schon gefunden.
Questenberg. Sie kümmre nur die Pflicht und nicht der Name.
Schillers Wallenstein (Die Piccolomini I, 2).

Geziertes Übermaß der Emphase, die so schließlich alles Nachdrucks beraubt, abgestumpft wird, dies allein ist es, was die luxuriöse Häufung solcher Redefiguren (concetti, quibbles) z. B. im poetischen Modeton gewisser Zeiten (Marinismus[1]), Euphuismus[2]), Kultismus[3])), auch wieder der unseren, so abgeschmackt erscheinen erläßt. Denn was kann es Abgeschmackteres geben, als einen Zweck durch eben die Mittel zu hintertreiben, durch die man ihn erreichen will?

[1]) Nach dem italienischen Dichter Giambattista Marini (1589—1625).
[2]) Nach dem Roman des Engländers John Lyly: „Euphues. The Anatomie of Wit" (1578). Neudruck, Heilbronn 1887.
[3]) Nach dem estilo culto der Spanier (Gongora, 1591—1627).

. . . Fort taffetne Phrasen, seidenweiche Lügen,
Hyberbel-Sammet, geputzte Ziererei,
Pedantische Figuren, die gleich Fliegen
Mit Maden mich gefüllt von Prahlerei!
Verschwören will ich euch! Bei diesem Handschuh
So weiß, Gott weiß, wie weiß die weiße Hand . . .

Shakespeare, Love's labour's lost (Verlorene Liebesmüh) V, 2; in möglichst wortgetreuer Übersetzung, die veranschaulichen mag, wie der Dichter den modernen Figurenluxus seiner Zeit parodiert, indem er ihm absagt.

§ 48. Sentenz.

Schließlich sei noch bemerkt, daß die sogenannte Sentenz (sinnreicher Ausspruch) zu den Redefiguren zu rechnen, wie eine gewisse Sorte Poetik pflegt, durchaus keinen Sinn hat. Denn wenn auch im einzelnen Worte der Sinn besonders auffällig angebracht werden kann, so versteht es sich eigentlich von selbst, daß das Ganze der Rede immer „sinnreich" sei. Andernfalls würde der werte Poet besser schweigen. Was man in der poetischen Sprache Sentenzen nennt, stellt keine Redefigur dar, sondern allgemeine, aus dem poetischen Vorgang abstrahierte Gedanken, welche die tatsächlichen Ausführungen des Dichters oder seiner poetischen Personen durchsetzen.

§ 49. Bewegungsfiguren.

Die Bewegungsfiguren werden es zum Unterschied von den festsetzenden nicht mit den Wörtern selbst, sondern mit der Wortfügung zu tun haben. Diese kann durch die bloße Weglassung oder Häufung der Bindewörter in ihrer Wirkung schon merklich variiert werden. Erstere, das Asyndeton, erzeugt den Eindruck einer lebhaften Beschleunigung („alles rennet, rettet, flüchtet"), letztere, das Polysyndeton, den einer ungemeinen Macht der Bewegung („und es wallet und siedet

und brauſet und ziſcht"). Eine beſondere Energie der Bewegung wird es auch ſein müſſen, die imſtande iſt, die gewöhnliche Folge der Wortfügung ganz zu verändern (Inverſion). „Nach Korinthus von Athen gezogen kam ein Jüngling" (Goethe: Braut von Korinth); „Waſſerholen geht die reine, ſchöne Frau des hohen Brahmen", „Edel ſind wir nicht zu nennen", „Mich nun haſt du ihrem Körper eingeimpft" . . . (Derſ.: Parialegende).

An der großen Freiheit der Wortfügung, welche ſich infolge der größeren Beſtimmtheit ihrer Flexionsformen noch die alten Sprachen überall erlauben dürfen, hat in den unſeren nur noch die poetiſche Sprache Anteil. Für gewöhnlich macht die Erleichterung der Überſicht und des raſchen Verſtändniſſes bei der mangelnden Flexionsunterſcheidung eine um ſo ſtrengere Syntax notwendig (beſonders im Franzöſiſchen). Die poetiſche Sprache nun iſt durch ihre größere Anſchaulichkeit und Eindringlichkeit in der Lage, weit weniger Umſtände mit ihrer Wortfügung zu machen. Sie ſchickt die Begründung, die näheren Umſtände der eigentlichen Ausſage, das abhängige Wort den regierenden voraus und dergleichen.

Bei Straßburg eine Tanne
Im Bergforſt, alt und groß,
Genannt bei jedermanne
Die große Tanne bloß,
Ein Reſt aus jenen Tagen,
Als dort noch Deutſchland lag —
Die ward nun abgeſchlagen
An dieſem Pfingſtmontag.

(Rückert in der franzöſiſchen Zeit des Reichslandes.)

In Proſa: An dieſem Pfingſtmontag wurde im Bergforſt bei Straßburg eine Tanne, bei jedermann bloß die große Tanne genannt . . ., abgeſchlagen. Wenn die Poeſie auch im Ein- und Durcheinanderſchieben abhängiger Worte nicht mehr die Freiheit

hat, wie bei den durch sich selbst kenntlichen Flexionen der alten Sprachen, so sind Einschaltungen (Parentheſen) von Ausrufen, Anreden und Zwiſchenbemerkungen (à part) ihr ganz gemäß und viel natürlicher als der ſtrengen Proſa, wo die Parentheſe eher einen ſteifen, ſchwerfälligen, unbehilflichen Eindruck hervorruft. Saladin (in Leſſings Nathan V, letzter Auftritt):

Und wenn er dich verſchmäht, dir's je vergiß
Wie ungleich mehr in dieſem Schritte du
Für ihn getan, als er für dich . . . Was hat
Er denn für dich getan? Ein wenig ſich
Beräuchern laſſen! iſt was Rechts! — ſo hat
Er meines Bruders, meines Aſſads, nichts!

Das macht, daß das Gewand der poetiſchen Rede gleichſam leichter, luftiger iſt, als das der Proſa, viel raſcher, flüchtiger und dabei tiefere Falten zu werfen vermag, im ganzen nachgiebiger gegen jede Art von Drapierung erſcheint.

Demgemäß liegen ihr auch die Formen der ſtrengen grammatiſchen Inverſion, alſo namentlich der Frage (interrogatio), viel näher. Sie greift ohne viele Umſtände dazu, wenn ſie auch keine Antwort erwartet und erwarten kann (rhetoriſche Frage); ſie fingiert ein Frage- und Antwortſpiel (Dialogismus) im Sprechenden ſelbſt und erzeugt durch dies alles jene eigentümliche Spannung, jene lebhafte Anteilnahme am Thema, die z. B. Leſſings Stil durch dies Kunſtmittel den trockenſten Gegenſtänden zugute kommen zu laſſen wußte. „Herr Klotz ſoll mich eines unverzeihlichen Fehlers . . . überwieſen haben. . . . Mich eines Fehlers? Das kann ſehr leicht ſein. Aber eines unverzeihlichen, das ſollte mir leid tun. . . . Denn es wäre ja doch nur ein Fehler. . . . Aber . . . worin beſtand er denn nun, dieſer unverzeihliche Fehler?" Oder: „Sie? Herr Paſtor — der Sie dieſen ehrlichen Mann

mit Steinen verfolgen? ... Und warum? Weil dieser ehrliche Mann zugleich den schriftlich gegebenen Rat eines ungenannten Baumeisters, das Gebäude lieber ganz abzutragen — gebilligt? unterstützt? ausführen wollen? auszuführen angefangen? Nicht doch! — nur nicht unterschlagen zu dürfen geglaubt." Aus dem gleichen Grunde scheinen ihr Störungen und Unterbrechungen der regelmäßigen Wortfolge, Auslassen von Wörtern und Satzteilen (Ellipsen), Verschweigen von Abschlüssen (Aposiopesen) nicht nur zulässig, sondern erwünscht, um gerade dadurch ihr Publikum zur Selbstergänzung zu zwingen, es rascher mit sich fortzureißen. (Virgils „quos ego" —! euch werd' ich —!) Die poetische Sprache pocht hier gleichsam auf die Macht, die sie auf den Hörer ausübt. Wir sehen ihr aus diesem Grunde sogar die mangelhafte (ja falsche) Ausgestaltung der Satzfolge (Konstruktion) unbedenklich nach, die wir dem strengen Prosaiker als ein Zeichen von Nachlässigkeit der Gedankenformung (Anakoluthie) sehr verübeln würden. Klopstock (an Ebert): „Ach, du redest umsonst, vordem gewaltiges Kelchglas ..." für „obwohl du vordem Gewalt hattest". Goethe (Sturmlied): „Wen du nicht verlässest, Genius, wirst im Schneegestöber Wärmumhüllen ..." für „den wirst du mit Wärme umhüllen". Vgl. etwa die Schlußstrophe von Goethes Ganymed und besonders derartige Ausbrüche dithyrambischer (διθύραμβος bacchischer Hymnus) fesselloser Begeisterung.

§ 50. Klangfiguren.

Es entstünde nun die Frage, in welche der beiden Klassen jene Art Figuren einzureihen wäre, in denen rein durch den Wortklang eine Einwirkung auf die Sprachbewegung erzielt wird. Zählen sie zu den pointierenden oder den bewegenden Figuren? Sie stellen sich zu den pointierenden, wenn sie wie das κατ' ἐξοχήν so genannte Wortspiel (Annominatio, griech. Paronomasia) und der darauf gegründete Witz einen Punkt

der Rede besonders markieren. „Das römische Reich, daß Gott erbarm! — Sollte jetzt heißen römisch Arm, — der Rheinstrom ist worden zu einem Peinstrom — die Bistümer sind verwandelt in Wüsttümer . . .“ (Kapuzinerpredigt aus Schillers „Wallenstein“ in der wortspielenden Manier des Wiener Paters Abraham a Sancta Clara). Sie treten aber wiederum zu den bewegenden, indem sie nur durch Wiederholung die bloße Wortfügung anregen. Repräsentativform dafür ist die Anaphora (griech. = Zurückführen, nämlich desselben Wortes), die je nach der Stellung in Satz und Vers eine Menge Unterarten zuläßt, deren Aufzählung mit ihren grammatischen Titulaturen wir dem Leser ersparen. Also: „Das Wasser rauscht, das Wasser schwoll“; „so gleicht kein Ei dem andern, kein Stern dem andern nicht“ (Mörike) und so in vielen Variationen. Die eigentümliche Doppelstellung dieser Art von Figuren ist nun keineswegs zufällig. Sie findet ihre Begründung darin, daß die bloße Klangform im Wort eben schon etwas bedeutet, was über den Sinn und die Sinnfügung in der Sprache hinausgreift in das melodische Gebiet. Alle Onomatopoesie d. i. Verwendung der Wortklänge zu bestimmten musikalischen Wirkungen, wie sie namentlich in der Schäferpoesie des 17. Jh. bis ins Kindische und Lächerliche getrieben wurde, kann kaum noch zu den Figuren gerechnet werden, die nach unserer Definition besondere Formen der Sprachbewegung selbst darstellen. („Quaken und kaken, girren und kirren, dadern und schnadern, lispeln und wispeln“, „nudelnde wudelnde Wässerlein“, „tirilierende Vöglein“; ja in unserer Zeit rein als Interjektion: „wagalaweia“, „hojotoho!“) Sie fällt vielmehr bereits in das Bereich jenes Kunstmittels, welches als der selbständige Träger der poetischen Sprachbewegung von der musikalischen Seite her sich der Sprache zugesellt: in das Bereich des Verses.

III. Äußere (musikalische) Mittel der Dichtung als Kunst.

Literatur.

Scriptores metrici graeci, ed. Westphal. Antiquae musicae autores, ed. Meibomius. Grammatici latini, ed. Keil. Über antike Metrik: August Apel, Lpz. 1815. 17, Gottfried Hermann (Elementa doctrinae metricae 1816), Wilh. Christ (Metrik der Griechen und Römer 2. A. 1879), Roßbach, Westphal und Gleditsch, Lpz. 1885. 89. Karl Lachmann, über Althochdeutsche Betonung und Verskunst (Berliner Akademie 1832. 34. Klein. Schrift. I 358—406). Ed. Sievers (Altgerman. Metrik) und Herm. Paul (Deutsche Metrik) in des letzteren Grundriß der germ. Philol. II 1. 9. Abschnitt (1893). Wilh. Meyer, Gesamm. Abhdlg. z. mittelalein. Rhythmik, 2 Bde. Berlin 1905. K. Phil. Moritz, Versuch einer deutschen Prosodie. Berl. 1786. Fr. Aug. Wolf, über ein Wort Friedrichs II. von deutscher Verskunst. Berl. 1811. Joh. Minkwitz, Lehrbuch der deutschen Prosodik und Metrik. Lpz. 1843. Mor. Hauptmann, Natur der Harmonik und Metrik. Lpz. 1853. Roderich Benedix, Das Wesen des deutschen Rhythmus. Lpz. 1862. Vilmar, Die deutsche Verskunst (D. Gramm. II) bearb. v. Grein. Marb. u. Lpz. 1870. Rud. Westphal, Theorie der neuhochdeutschen Metrik. Jena 1870. Rud. Gottschall, Poetik, Die Dichtkunst und ihre Technik. 2. A. 1870. Ernst Brücke, Die physiologischen Grundlagen der nhd. Verskunst. Wien 1871. R. Aßmus, Die äußere Form der nhd. Verskunst. Lpz. 1882. Aug. Schmeckebier, Deutsche Verslehre. Berl. 1886. Jakob Minor, Neuhochdeutsche Metrik (umfassendes Handbuch). Straßburg 1893. A. Voigt, Exkursionsbuch z. Studium d. Vogelstimmen. Berl. 1894. K. Bücher, Arbeit u. Rhythmus. 3. A., Lpz. 1902. W. Wackernagel, Geschichte des deutschen Hexameters und Pentameters bis auf Klopstock. Berl. 1831 (Kl. Schr. II). F. Wolf, Über die Lais, Sequenzen u. Leiche. Heidelb. 1841. Wilh. Grimm, Zur Geschichte des Reims. Berl. 1852. 4°. (Kl. Schr. IV). Fr. Zarncke, Über den fünffüßigen Jambus. Lpz. 1865. Aug. Sauer, Über den fünffüßigen Jambus vor Lessings Nathan. Wien 1878. H. Welti, Geschichte des Sonetts in der deutschen Dichtung. Lpz. 1884. Mehring, Der Reim i. s. Entwicklg. u. Fortbildg. Berl. 1889. A. Ehrenfeld, Studien zur Theorie des Reims. Zürich 1897, II. Th. 1904. K. Vossler, Das Madrigal. Weimar 1898. Louis Benoist-Hanappier, Die freien Rhythmen in der deutschen Lyrik. Halle 1905.

Kapitel 1. Metrik.

§ 51. Allgemeine Begründung der metrischen Form.

Vers sowohl als Reim, die beiden musikalischen Hilfen der poetischen Sprache, sind in den Figuren so vorbereitet, daß man darin den stetigen Übergang vom poetischen Inhalt zur poetischen Form genau verfolgen kann. Anaphora und Annomination — regelmäßige und gleichartige Wiederholung des Wortklanges im Dienste des Wortsinnes — hier haben wir fühlbar die Momente, an denen als geforderte Ergänzung die ganze sonst so unvermittelt und beziehungslos auftretende

Maschinerie der Verstechnik einsetzt. Man muß sich immer gegenwärtig halten, daß der musikalische Schmuck der poetischen Rede nicht etwa als etwas Gegebenes der Musik entlehnt ist. Denn als der erste Vers sich bildete — wo war da die Musik? Sondern umgekehrt: am Verse und durch den Vers hat sich Musik gebildet; die Kunst des reinen Klanges ist am Sinn erblüht, und in seinem Dienste haben sich jene vielgestaltigen Ordnungen des Klanges auseinandergelegt, die uns jetzt, der ursprünglichen Tönung bar, als unverständliche Künsteleien eines launenhaften Wortfügungstriebes in zahllosen dürren Schematen die Metrik überliefert.

Es gilt also festzuhalten, daß auch die strenge kunstmäßige Wortfügung in festen, metrischen Gebilden vom Wortsinn ursprünglich nicht zu trennen ist. Das rein musikalische Element, das hier hinzukommt, ist der Takt (s. u. § 58). Der Takt ist der rhythmische Träger einer Bewegung, zunächst der körperlichen im Tanze, Marsche und bei der Arbeit. Das wiederkehrende Zeitmaß beschwingt die Bewegung, die sich danach richtet, macht sie leichter und dauerhafter. Die Gründe liegen schon in der physiologischen Bedeutung des Rhythmus (vom Herz-Pulsschlag, Atem) für die Konstitution des lebendigen Organismus, sodann aber psychologisch in seiner belebenden Kraft zur Überwindung der Schwere und Trägheit (Marschmusik!). Dadurch nun, daß Sprache eine Bewegung ist, sucht sie am Takt teilzunehmen. Das Lied und seine sprachliche Unterlage ist gleichsam ein Tanz der menschlichen Kehle.

§ 52. Naturrhythmus.

Ob man einen solchen annehmen und als Urrhythmus den metrischen Gebilden zugrunde legen könne, beschäftigt die Metrik im Problem des rhythmischen Gegensatzes der ältesten Verse [gerader (2-) Schlag im indischen, ungerader (3-) Schlag im griechischen Urverse, dem Hexameter]. Daher

rührt das Bestreben, den einen auf den andern zurückzuführen, entweder geraden (2-) Schlag oder ungeraden (3-) Schlag als Urrhythmus anzunehmen. Unsere eigene Natur gibt uns sowohl im Rhythmus des Organismus (wie besonders beim Atemholen deutlich wird) als seiner Fortbewegung (in Gang, Lauf und Sprung) beide Grundrhythmen: die Dreiheit in der Ruhe (1 Anspannung, 2 Auslassung, 3 Aushalten oder Pause), die Zweiheit in der Anstrengung (Wegfall der Pause oder des Nachlasses). Man vergleiche den schlendernden Spaziergang mit seiner Verteilung des Gewichts oder Nachdrucks abwechselnd auf beide Füße (Dreischlag), mit dem angespannten militärischen Marsch (im Zweischlag, wobei im deutschen Heere aus pädagogischen Gründen gerade der schwächere, linke Fuß den Ansatz und Nachdruck übernehmen muß). Auch die natürlichen Muster in der Welt der gefiederten Sänger, unter denen sich ganz hervorragende Rhythmiker (Kohlmeise, Stieglitz, Grasmücke, Amsel, Drossel) finden, bieten beide Grundrhythmen, die das Volk durch analoge Tonfälle in Worten auszudeuten liebt (Kuckuck! d. i. Guck — Gouch! Komm mit! „Sitz i da"! der Kohlmeise, Bücke di! der charakteristisch artikulierte Ruf der Wachtel).

§ 53. Rhythmus und Arbeit.

Auf ihren innigen Zusammenhang, der den Nachweis des gemeinsamen Ursprungs von Poesie und Menschentum ermöglicht, hat im Gegensatz zu den Darwinistischen (sexualen) Ursprungstheorien der Poesie neuerdings die Volkswirtschaftslehre (Karl Bücher) im Verein mit der im erschlossenen Erdkreis fortgeschrittenen Völkerkunde achten gelehrt. Nichts bezeichnet den der Natur nahen Menschen (auch das Kind!) mehr, als die mangelnde Stetigkeit seiner Arbeitsweise. Ein

Mittel, dieſe zum Spiel zu geſtalten, im Wetteifer zu vereinigen, iſt durch den muſikaliſch belebten Arbeitsrhythmus (ziehen, heben, ſchlagen, hämmern, dreſchen, mahlen, ſpinnen, weben) von Natur gegeben. Sie wird gefördert durch die den Naturvölkern (beſonders den Negern) eignende beſondere Empfänglichkeit für den Rhythmus, die ſich auch in ihrer ſonſt eintönigen Muſik äußert. Die Methode, ausgedehnte, ſchwer überſehbare Feld-(Plantagen-)Arbeit durch Arbeitsgeſang zu kontrollieren, kannten ſchon die Römer. Alle Handwerke, beſonders natürlich die dem Rhythmus meiſt entgegenkommenden (Böttcher, Schmiede, Stein- und Holzarbeiter) kennen Arbeitsgeſänge, die erſt unter dem Einfluß der gleichförmig ſauſenden Arbeitsmaſchine verſtummen. Die „Spinnſtube", die den Takt des Tretens mit Volksliedern begleitet, war von je die Heimat der Volkspoeſie (Märchen und Sage). Man unterſcheidet Arbeitsgeſang im Gleichtakt (wie beim Spinnen Mahlen) und Wechſeltakt (wie beim Schmieden, Steinklopfen u. dgl., wo die verſchiedenen Hämmer im abwechſelnden Niederſchlag den Rhythmus bilden). Daß die Schlaginſtrumente die älteſten, d. h. unmittelbar aus Arbeitsinſtrumenten entſtanden ſind, läßt ſich aus der Rolle der Pauke in der Urpoeſie (z. B. der Bibel) ſchließen; ſowie aus griechiſchen Mythen (von den Idäiſchen Daktylen, dämoniſchen Schmieden, deren Name mit dem bekannten Rhythmus [ſ. S. 79] übereinkommt), auch aus der Verwendung des Wortes „Schlagen" für Spielen überhaupt (κροόειν αὐλόν die Flöte ſchlagen, wie franzöſiſch toucher le piano Klavier ſpielen; „Schlagen" der Singvögel: Nachtigallenſchlag u. a.).

§ 54. Vers.

Vers iſt ein lateiniſches Wort (versus) und entſpricht unſerm Worte „Wendung". Aus der naheliegenden etymologiſchen Erklärung des Grundwortes der metriſchen Kunſt

braucht man jedoch nicht gleich bündig zu schließen, daß alle Verskunst vom Arbeits- und Tanzlied den Ausgang genommen habe. Die Poesie ist bei diesen Liedern jedenfalls Nebensache. Ja, sie entbehren wohl auch, wie die Spiel-(Abzähl-)Reime der Kinder, jeden Sinnes. Es liegt in der Sprachbewegung als solcher die Tendenz, auf den Takt als ihren beschwingenden Träger hinzusteuern. Recht naiv offenbart sich dies in der sehr alten, ursprünglichen, später vielleicht mit Absicht auf diesem Standpunkt verharrenden heiligen Poesie der Bibel. Hier äußert sich das innere Streben nach der Gleichreihigkeit der Takte wenigstens in dem ersten Ansatz zur Gegenüberstellung je zweier zeitlich begrenzter Glieder (*Parallelismus*). In dieser Weise haben wir uns nun den Ansatz aller Metrik zu denken: nicht also, daß von streng gleichmäßigen Einzelgliedern (Schritten) der Vers *aufgebaut* wurde, sondern so, daß in parallele Reihen die gleiche Gliederung immer mehr *hinein*gebaut ward. Daß nun auf diesem Wege der zur Begleitung durch das Lied einladende Tanz mit seinem Gleichschritt und seiner Wendung den Ausbau der Gliederung begünstigt haben wird, liegt zutage. Man denke an die große Bedeutung der *chorischen* (Reigen-)Poesie bei dem wie für alle Kunst, so auch für die Metrik wichtigsten Volke, den Griechen.

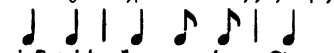
§ 55. Metrik und Rhythmik.

Wir sprechen nach griechischem Gebrauch noch von *Metrik* (Meßkunst) als dem Prinzip der Verskunst, obwohl man im Deutschen durch die gröbere Natur der Sprache gezwungen, nur mehr im allgemeinen auf bloße dynamische Rhythmik (Taktierung nach Stärke und Schwäche[1])) eine Verskunst grün-

[1]) *Nicht* nach *Höhe* und *Tiefe* („Hochton und Tiefton"), was nichts weniger als ein unterscheidendes Merkmal unserer Rhythmisierung bedeutet, da es für den Rhythmus an sich leicht in Frage kommt. Nur auf Metrik oder Dynamik kann sich selbständiger Rhytmus gründen. (Vgl. des Verf. Grundz. d. Syst. der artikul. Phonetik. Anm. 40.)

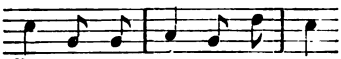
den könnte. Wir können lediglich nach dem Wechsel der betonten und unbetonten, stärker und schwächer betonten Wortsilben die Gliederung der Takte, guten und schlechten Taktteil (nach „Hebung und Senkung“ [1]) der Stimmkraft bestimmen. Die Griechen und ihre Schüler, die Lateiner, besaßen in der feinen Unterscheidung von langen und kurzen Silben in ihren Sprachen die Mittel, die Takte viel wechselvoller mit langen und kurzen Silbennoten auszufüllen, im Prinzip unbekümmert, wohin im Takte die Wortbetonung fiel.

Es ist klar, daß diese Betonung, wie jetzt noch im Süden, mehr musikalisch nach Höhe und Tiefe unterschieden gewesen sein muß, da Stärke und Schwäche ja gute und schlechte Taktteile auseinanderhielt. Während unsre Deklamation also im Prinzip tonlos erscheint, war die antike tonreich und bot schon an und für sich ohne Komposition ein lebhaft bewegtes Notenbild. „Einst wird kommen der Tag“ lautet nach dem Prinzip unserer Deklamation zunächst nur in rhythmischen Schlägen:



„ἔσσεται ἦμαρ ὅταν“,

dagegen melodisch unterschieden etwa

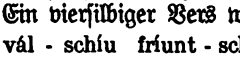


[1]) Hebung und Senkung in unserem Gebrauch, gegen den der Griechen (ἄρσις und θέσις) gehalten, bezeichnet das Entgegengesetzte. Im Griechischen und Lateinischen dachte man sich die Messung durch Hebung und Senkung des Fußes ausgedrückt. Der niedergesetzte Fuß bedeutete alsdann den Ruhepunkt, die lange Silbe, der aufgehobene den flüchtigen Moment, die kurze Silbe. Aber dynamisch, nach dem Kraftaufwand bemessen, kehrt sich das Verhältnis um, wie bei der Stimme besonders klar wird. Dann ist der Moment der Hebung derjenige, welcher sich geltend macht gegenüber dem der Senkung. Man sollte also, wie schon der erste Einführer dieser Ausdrucksweise (Clajus in seiner deutschen Grammatik von 1578) ἄρσις : θέσις = Senkung: Hebung setzen; oder, um Mißverständnisse ganz zu vermeiden, sich gewöhnen, von Schwachton und Starkton zu reden. (Also: Diese Silbe trägt den „Starkton“, nicht die „Hebung“. Diese Silbe steht „im Schwachton“, nicht „in der Senkung“.)

§ 56. Romanische und germanische Versübung.

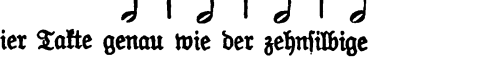
Diese singende Deklamation, die uns — z. B. häufig bei Kindern — störend, ja abgeschmackt erscheint, hat sich denn auch im Süden erhalten, und die Verskunst der Romanen gründet darauf, obwohl auch sie die strenge Messung der Silbe hat aufgeben müssen, die Freiheit, ihre Akzente beliebig über den Vers und keineswegs bloß auf die guten Taktteile zu verteilen. Es hat lange gedauert, bis man (nachhaltig erst durch Opitz) zum theoretischen Bewußtsein dieser Unterschiede gekommen ist. Die Schwere und Korrektheit unserer Wortbetonung, die sich unter allen Umständen auf dieselben Silben, die Stammsilben, wirft, hindert uns, die andere Weise mitzumachen. Der alte deutsche Vers beschränkte sich ganz ausschließlich auf Innehaltung einer bestimmten Anzahl von starken Betonungen (Stäben), die er ursprünglich noch durch gleichen Anlaut (Alliteration) kenntlich machte, ohne gleiche Taktierung. Später wurden unter dem stetigen Einfluß der antiken und romanischen Metrik die Takte mehr ausgebaut, die Anzahl der den starktonigen Versstäben (Hebungen) beigegebenen schwach betonten Silben (Senkungen) beschränkt und ausgeglichen. Allein die Freiheit, den Schwachton (die Senkung) ganz auslassen zu dürfen, eine ganze Silbennote in den Takt zu setzen, behielt der deutsche Vers gleichsam als Wahrzeichen des ausschließlichen Starkton-(Hebungs-)Prinzips in ganz anderer Ausdehnung bei, als sie sich analog in der antiken Silbenmessung findet. Ein viersilbiger Vers wie

vál - schíu fríunt - schâft (Freidank 45, 8)



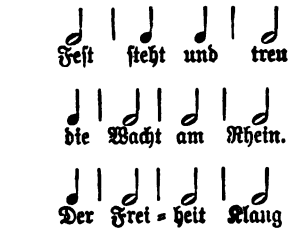
hat vier Takte genau wie der zehnsilbige

die lâ - ze ouch gót mit fróuden lé - ben



(Tristan 54)

In der Melodie zeigt es sich häufig genug, daß der deutsche Vers diese seine ureigene rhythmische Weise selbst heute noch nicht vergessen hat:



Doch war man früher feinhörig genug, zu Trägern so starker Betonung auch immer nur metrisch lange Silben auszuwählen, d. h. solche mit langem Vokal oder gehäuftem Konsonantenschluß. Das alte Deutsch verfügte nämlich noch über eine Menge kurzer Stammsilben, die eben durch die schwere Betonung im Laufe der Zeit gleichsam ausgeweitet, lang geworden sind.

Also: Tage, Klage, nicht mehr: tage, klage.

§ 57. Nachahmung der antiken Metrik im Deutschen.

Man sieht also, daß es im älteren Deutsch, namentlich in dem noch mit sehr vielen nebeneinander liegenden (heute verschliffenen) kurzen Ableitungssilben versehenen Althochdeutsch, ganz leicht war, antike metrische Verse zu bauen. Gleichwohl unterließ man es, keineswegs bloß aus „mönchischer und barbarischer Unwissenheit", sondern weil man über das Bedürfnis

der strengen Stammsilbenbetonung auch im Verse nicht hinwegkonnte. Die humanistischen Schulmeister der Renaissancezeit, die hochmütig auf „die alte Reimerei" herabsahen, verfehlten es grade, da sie sich darüber hinwegzusetzen wagten zu einer Zeit, wo der Bestand an kurzen Silben, zumal nebeneinanderliegenden, schon stark zusammengeschmolzen, beziehungsweise geschwunden war. Ihre Mißbetonung:

Es macht alleinig der Glaub' die Gläubigen selig . . .

Allweg im Menschen schafft er, kein Müssen bei ihm ist usw.;

Ein Vogel hoch schwebet, der nicht wie andere lebet,

wie das Außerachtlassen der festen Betonung dem deutschen Ohre nun einmal erscheint, wurde also nicht einmal mehr durch leichte und flüssige Metrik im Verse ausgeglichen [1]). Diese sklavische und völlig unangemessene Art der Nachahmung des antiken Verses wurde auch schließlich überwunden, und alle Rückfälle darein bleiben für den, der in dieser Materie klar blickt, von vornherein aussichtslos.

Man fand schließlich das Auskunftsmittel, die antike Metrik der deutschen Sprache anzueignen, dadurch, daß man (seit Martin Opitz) ihre Schemata in analogen rhythmischen nachbildete. Man muß dabei nur nach Kräften bemüht sein, nicht durch allzu grobe Verstöße gegen den ursprünglichen Sinn dieser Metren die Analogie illusorisch zu machen, also nicht durch allzugroße Schwere in den unbetonten Silben, allzugroße Leichtigkeit der betonten die Beziehung auf die eigentlich notwendigen strengen Längen und Kürzen geradezu herauszufordern. Der Daktylus „Hölzklötzpflock" in Hexametern, wie Platen sie parodiert, ist freilich kaum geeignet, im Hörer den

[1]) Vgl. des Verf. Poetik der Renaissance in Deutschland. Berl. 1886. S. 80 ff.

Eindruck antiken Metrums hervorzurufen. Ebensowenig sollen die festen metrischen Schemata durch sprachliche Opfer Silbenverstümmlung und Abwerfung (syllabische Synkope und Apokope: g'sagt, neid't; hab's, d'Vater, d'Mutter), Silbenzusammenziehung (Synalöphe: so'n Mensch = so ein u. dgl.) erzwungen werden. Auch der Hiatus, das Aufeinandertreffen zweier Vokale zwischen zwei Wörtern, bei uns des stummen Ausgang-e's (zumal wiederum vor e: heute erwartet; zur Statue entgeistert), ist im Auge zu behalten, den das feinere Gehör der Alten durchgängig vermied oder durch Verschleifung tilgte.

Die gelegentliche Schwierigkeit dieser Aufgabe kann jedoch nicht abhalten, so klassische künstlerische Gebilde, wie sie in den antiken Metren vorliegen, der Dichtung zu bewahren. Alle Kläffereien „nationaler" Verswächter von der Zeit an, da Klopstock durch sein hexametrisches Gedicht die Eintönigkeit des alexandrinischen Stelzenschritts zu unterbrechen wagte, vermögen auch nicht von dieser Aufgabe abzuschrecken. Jene Metren bewähren ihre alte Anziehungskraft immer wieder. Sie haben überdies das Gute, auch der rhythmischen Verskunst stets gegenwärtig zu halten, daß sie eine Kunst und keine mechanische Silbenbrauerei vorstelle, in der jeder Sud durch die nationale Versgewerbefreiheit gerechtfertigt werde.

Unsere gegenwärtigen rhythmischen Schemata sind nicht bloß wie in den älteren Perioden der Dichtung unbewußt nach dem klassischen Muster gemodelt, sondern sie sind theoretisch und praktisch in einer mehrhundertjährigen Übungszeit durch die Schule der antiken Metrik gegangen. Man bedient sich also herkömmlich in der neuhochdeutschen Verskunst der antiken metrischen Terminologie, obschon man weiß, daß sie nur auf ihr Schema, nicht aber streng auf ihr inneres Prinzip anzuwenden ist. Für die Schemata selbst ist dieser Unterschied ganz ohne Belang. Denn sie stellen zunächst Taktarten und Takt-

reihen nach einem regelmäßigen Wechſel von ſchweren und leichten Silben dar, gleichviel ob dieſelben als lange und kurze oder als betonte und unbetonte gegeneinander abgewogen werden.

§ 58. Der Takt.

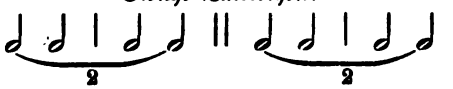
Der Takt legt ſich (ſ. o. § 51) von Natur in zwei Hauptarten auseinander, den gleichartigen und den ungleichartigen, je nachdem die Taktglieder in geradem oder in ungeradem Verhältnis zueinander ſtehen. Alſo gleiche Taktarten:

uſw. je nach dem Zeitmaß.

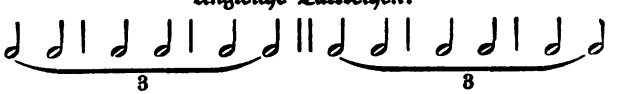
Ungleiche Taktarten:

uſw. je nach dem Zeitmaß.

Gleiche Taktreihen:



Ungleiche Taktreihen:

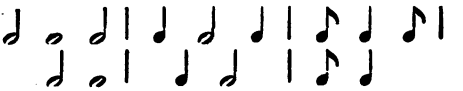


Der Rhythmus von 2 oder 3, Doppelſchlag oder Dreiſchlag, bleibt vermöge ſeiner grundlegenden Einfachheit in weitaus den meiſten Fällen ausſchließlich das konſtitutive Element des Takts. Ihre Kombination zum Fünf- und Siebenſchlag wird

immer den Charakter des Besonderen, außergewöhnlich Bewegten an sich tragen.

§ 59. Synkopierung.

Versetzung des schweren Taktgliedes auf den schlechten Taktteil (Synkope) erscheint als Störung des Taktes:



Sie kann ihrer Natur nach nur vorübergehend sein. Setzt sie sich fest, so wird sehr bald das schwere Taktglied seine Rechte auf die Beherrschung des Taktes an erster Stelle geltend machen. Das leichtere Taktglied, das sich den Vortritt im Takte alsdann nur noch anmaßt, wird aus ihm herausgedrängt, in den sogenannten Auftakt verwiesen werden. Aus der synkopischen Reihe

u. s. f.

wird sehr bald

werden. Aus

wird

Während nun in der reinen Musik Synkope und Auftakt keinen Anspruch auf prinzipielle Bedeutung erheben, sind sie in der Verskunst von grundlegender Bedeutung für ihre Handhabung und ihre vornehmsten Typen. Die Verwendung der Synkope bedeutet für den Dichter in seinem Verse mehr, als für den Tonkünstler in seinem melodischen Satze. Für diesen

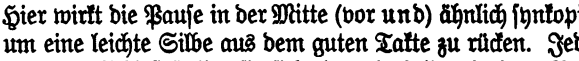
ist sie nur schöner Wechsel, für den Dichter in erster Linie eine Hilfe zur Unterbringung der metrisch oder rhythmisch selbständigen Wortfügungen in die Taktreihe. Ganz besonders der deutsche Dichter bedarf ihrer. Bei der Natur seiner Sprache, deren Wortfügungen starrer als die der klassischen Sprachen (zumal der griechischen) ihren Lautbestand, auf das hartnäckigste aber gerade ihren Tonfall gegenüber allen Anfällen des Verses (accidentia versus der latein. Poetik) wahren, würde es ihm anders oft kaum möglich sein, größere Vorwürfe charakteristisch im Verse zum Ausdruck zu bringen. Schon vor Einführung des gleichmäßigen Ausbaus der Verstakte durch die antike Metrik finden wir daher die versetzte Betonung mit Bewußtsein im deutschen Verse angewandt, wie bei Walther (Lachm. 79, 22):

(,) ' ' (,) '
macschaft ist ein selbwahsen êre, später freilich (bei den Meistersingern) zu ratloser Mißbetonung verkehrt.

Um den regelmäßigen Gang der Taktreihe dabei so wenig als möglich zu stören, ist es ein alter Kunstgriff, solche nötig werdenden Synkopierungen nach Möglichkeit an den Anfang des Verses zu verlegen, wie so oft bei Schiller:

Ster - ben ist nichts, doch le - ben und nicht se - hen,

Hier wirkt die Pause in der Mitte (vor und) ähnlich synkopisch, um eine leichte Silbe aus dem guten Takte zu rücken. Jedoch auch am Schluß stellen sie sich ein, wie beides in dem Verse:



Prag! Sei's um E - ger! A - ber Prag? Geht nicht.

In der antiken Metrik wurde solcher am Schluß gleichsam einknickender Versgang (Skazonten oder Choliamben, d. h. hin-

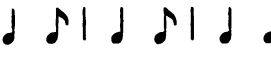
kende, lahme Jamben) als Verskarikatur satirisch verwendet (zuerst von Hipponax aus Ephesus 6. Jh. n. Ch.).

§ 60. Auftakt.

Der Auftakt muß darum im Verse von einschneidenderer Wirkung sein, als in der Tonreihe, weil die Taktkette im Verse enger und gleichförmiger aneinanderschließt, als bei der melodischen Ausgestaltung in der musikalischen Periode. Der Auftakt erscheint hier als sich fortpflanzendes Glied der Kette, während er in der Musik gleichsam nur den Atem vorausnimmt. Er begründet auf diese Weise in der strengen Metrik gesonderte Versgeschlechter sowohl im geraden als im ungeraden Takt. Dem daktylischen (d. i. dreigliedrigen, von δάκτυλος Finger) Geschlecht:

tritt das anapästische (eigentlich Widerschlag, ἀναπαίω) gegenüber, durch einsilbigen Auftakt (Anakrusis) eingeführt, was sehr lebhaft für die Beziehung zur synkopischen Reihe spricht:

Dem trochäischen (d. i. laufenden, schnellen von τροχός, τρέχω, auch choreios, „tanzenden") Geschlecht:



entspricht auf der anderen Seite das jambische (wohl gleichfalls von der raschen Bewegung des Verses, vgl. Christ a. a. O. S. 317, ἰάπτειν senden [von Geschossen], erst danach ἰαμβίζειν; mythologische Erklärung: Jambe, komische Per-

sönlichkeit des eleusinischen Demeterkults zur Erklärung des Ursprungs dieses Versgeschlechtes in der Satire! s. diese u. o. Jambographen):

§ 61. Regelmäßigkeit des Verses.

Die Regelmäßigkeit der streng gegensätzlichen Versstypen bezeichnet am kenntlichsten die Einwirkung der antiken Metrik auf die deutsche. Denn der alte Starkton- (Hebungs-)Vers kannte sie nicht, so sehr er schließlich naturgemäß auf sie hinstrebte (Konrad von Würzburg). Er konnte den (ein- oder mehrsilbigen) Auftakt setzen und beliebig weglassen (in der Liederdichtung nur an die regelmäßige Wiederkehr im Ton [Melodie] gebunden), desgleichen, wie wir schon wissen, den Schwachton (die Senkung). Im Schwachton (bei der Senkung) aber hielt er prinzipiell an der Einsilbigkeit fest, so sehr er dabei auf Apokope und Verschleifung angewiesen ist und so offen mancher Dichter (Ulrich von Lichtenstein) den Ansatz zum daktylischen Rhythmus macht. Man denke nur an Walthers bekanntes Tanzlied

ünder der linden
an der heide.

Es hat nicht geringe Mühe gekostet, den deutschen Vers auf die höhere Stufe zu heben. Es bedurfte des ganzen Gewichts der Schulautorität, wie nur das 17. Jahrhundert sie aufzuwenden hatte, um dem regulären Opitzischen Verse den Sieg über den alten freien Hebungsvers zu sichern. Als „Knüttelvers" wirkte er gleichsam unter der Decke fort, stets bereit, in entgegenkommenden Individualitäten (Wieland, Heine) wieder ganz unverhüllt an die Oberfläche zu kommen. Und das

trifft zunächst nur den regelmäßigen trochäischen und jambischen Gang der Verse! Welche Mühe das daktylische und anapästische Maß hatte und noch hat, nicht etwa durchzudringen, nein, sich überhaupt nur zu halten, dafür liefern die Belege die erregten Daktylendebatten selbst bei den entschiedenen Freunden der Opitzschen Verskunst im 17. Jh. und die nicht minder lebhafte, immer wieder (bei Klopstocks Messias, der Homerübersetzung durch Stolberg und Voß) erneute Diskussion über den Hexameter im 18. Jh.

Die Entscheidung der alten metrischen Streitigkeiten wird nach dem bloßen Überblick über die Sachlage, wie wir ihn objektiv zu geben versuchten, dem Denkenden leicht fallen. Für einen „reinen urteutschen" Vers sich zu begeistern, bloß weil er des gesetzmäßigen Baus, zu dem die Verskunst aufstrebt, entbehrt: das heißt, mit der graziösen Ungebundenheit zugleich die plumpe Ungeschicklichkeit theoretisch sanktionieren. Die strengen metrischen Typen bloß deshalb verbannen, weil sie bereits in vordeutscher Zeit zur Entfaltung gelangt sind, heißt der Verskunst den Reichtum und die Vielseitigkeit ihrer Wirkungen verkümmern. Denn in jenen metrischen Typen haben sich eben entgegengesetzte Grundstimmungen des Gemüts auseinandergelegt, soweit sie in reiner Bewegung zum Ausdruck gelangen können: Energie des Vorwärtsstrebens oder Nachdruck des Beharrens je nach Graden und Schattierungen. So grenzt sich der lebendige Jambenschritt von selbst ab gegen die schwere Gehaltenheit der Trochäen; der feierliche Schwung des daktylischen Hexameters spricht für sich selbst, wie der ungestüme Anprall chorischer Anapäste. Man soll daher in der Vermischung dieser metrischen Gegensätze innerhalb des Verses nie so weit gehen, daß sie in ihrer Grundbedeutung schließlich vollständig aus der Verskunst verschwinden. Heinrich Heines Anmut in der Verswillkür darf nicht darüber hinwegtäuschen, daß unter unseren Verhältnissen sein

freier (nicht immer gleichmäßiger) Hebungsvers den Schritt zur Reimprosa macht:

Du schönes Fischermädchen,
Treibe den Kahn ans Land:
Komm zu mir und setze dich nieder, (4 Hebungen)
Wir kosen Hand in Hand.

Ich stand in dunklen Träumen
Und starrte ihr Bildnis an,
Und das geliebte Antlitz
Heimlich zu leben begann.

Daß die Tonsetzer (wie Franz Schubert in der erstangeführten Strophe) im Fluß der melodischen Perioden die Willkür der ungleichmäßig gebauten Verse mitunter ausgleichen, darf ihre streng metrische Charakteristik nicht aufheben. Ein anderer berühmter Setzer Heinescher Lieder, Robert Franz, hat z. B. statt

Aus meinen großen Schmerzen
Mach' ich die kleinen Lieder ....
Aus meinen großen Schmerzen

betont, indem er im Rhythmus der melodischen Periode die zweite daktylische Verszeile gleich vorausnahm und ihr den jambischen Gang der ersten zum Opfer brachte. Robert Franz hat sich selbst weitläufig über diese Freiheit des Musikers gegenüber dem vom Dichter angegebenen Rhythmus (der melodischen Periode zuliebe) ausgesprochen (in posthum erschienenen Gesprächen). Nicht jeder Dichter dankt dem Kom-

ponisten diese Freiheit, wie denn Goethe in den Erörterungen über künstlerische Erziehung (in Wilhelm Meisters Wanderjahren 2. Buch 9. Kap.) es resigniert vermerkt, daß „der Musiker nach Belieben das gewissenhafte Verfahren des poetischen Rhythmikers zerstört".

Wir sind ohnedies schon in unserer Versgestaltung arm zu nennen gegenüber der Fülle und Gediegenheit, mit der die Griechen alle Möglichkeiten taktischer Kombination in metrischer Zusammenstellung erschöpft haben. Während wir uns auf die angeführten allereinfachsten Takte als Grundlage des Verses (*Versfüße*) beschränken, hatten die Alten in der feinen Unterschiedenheit ihrer Silbenwerte die Handhabe zur Darstellung *zusammengesetzter* Taktarten, von denen sie mit sicherem Urteil nur die metrisch eindringlichen, charakteristischen herausgriffen. Nur die Alten haben daher die Metrik wirklich ausbauen können, und nur die antike Metrik, im Zusammenhang behandelt, kann so die richtige Vorstellung metrischer Systematik geben. Soweit also in der deutschen Dichtung in Nachahmung klassischer Muster kompliziertere Metren verwendet werden, wird zu ihrem bloßen Verständnis, geschweige denn zu ihrer Beherrschung, speziellere Kenntnis der antiken Metrik vorauszusetzen sein. Wir beschränken uns hier auf das durch die Versübung der letzten Jahrhunderte *allgemein* Angenommene und Verbreitete.

Kapitel 2. Übersicht der typischen Verse.

§ 62. Innerer Bau des Verses.

Vers nennen wir eine in sich abgeschlossene wiederkehrende (vgl. oben versus!) metrische (rhythmische) Taktreihe. Ihre Takteinheiten charakterisiert die Metrik als *Füße* (Schritte). Als ästhetisches Grundgesetz für die Versgestaltung gilt für alle Versgeschlechter, daß die einzelnen Wörter *nicht* regelmäßig

mit den Versfüßen zusammenfallen, sondern nach Möglichkeit über sie hinausgreifen, sie durchbrechen.
Also jambisch nicht:

Wohlán | frischáuf | gewágt

sondern:

Wir wól | len's fréu | dig wág | en

Wir haben hier nun wieder einen fühlbaren Ausdruck der oben im Eingange der Metrik erörterten idealen Zusammengehörigkeit von kunstgemäßer Wortfügung und Wortsinn. Die Sinnglieder, die Wörter, sollen nicht aus den Versgliedern gleichsam herausfallen, sondern sich in sie verschlingen, in sie förmlich verkettet sein. Und wie mit dem engsten Sinnglied, dem Worte, steht es auch mit den weiteren, Satzteil und Satz. Der mit ihnen verbundene Ruhepunkt soll lieber innerhalb der Glieder des Verses einschneiden (Cäsur), als durch den Zusammenfall mit ihnen den Vers auseinanderreißen (Diärese). Also:

Hinaus | in 'eu | re Schát | ten, ‖ re' | ge Wip | fel ‖ Cäsur.

Doch sind gerade in der hier mit angeführten Versart die Cäsuren oft diäretisch:

Der Mór | gen kám; ‖ es scheúch | ten sei | ne Schrít | te

Ja, die Verse selbst untereinander soll so der einheitliche Sinn über den metrischen Versschluß hinaus verknüpfen (Enjambement).

Der Morgen kam; es scheuchten seine Schritte
Den leisen Schlaf, . . .

Doch nicht so, daß der Sinn in unablässiger Unruhe ohne Unterlaß über den Versschluß hinweghastet, sondern den ihm hierin gebotenen natürlichen Ruhepunkt auch immer wieder benutzt. Dies war die Weise der Alten. Verbot des Enjambement

gemeinsam mit klaffender Versdiäreſe kennzeichnet den herrſchenden Vers des franzöſiſchen Klaſſizismus, den Alexandriner (ſiehe denſelben S. 87). Übermaß der Enjambements findet ſich zwiſchen den durch Cäſuren des Ausrufs, der Ellipſe, der Frage ganz im Sinne aufgegangenen Verſen des Leſſingſchen Nathan. (Vgl. das Beiſpiel § 49.)

Als katalektiſch unterſcheidet die antike Metrik ſolche Verſe, deren letzter Fuß unvollſtändig bleibt, von den vollſtändig ausklingenden (akatalektiſchen) und den um eine Silbe überzähligen (hyperkatalektiſchen):

Rückwärts, rückwärts, Don Rodrigo
(vierfüßiger Trochäus, akatalektiſch),
Rückwärts, rückwärts, ſtolzer Cid
(desgl. katalektiſch),
Der Morgen kam, es ſcheuchten ſeine Schritte
(fünffüßiger Jambus, hyperkatalektiſch).

§ 68. Jambiſche Verſe.

Ihre beſondere Verwandtſchaft mit der gewöhnlichen Rede wurde ſchon von den griechiſchen Erfindern (als μάλιστα λεκτικόν τῶν μέτρων Ariſtoteles Poet. c. 4) hervorgehoben. Daher auch in der deutſchen Sprache die kanoniſche Geltung der hauptſächlichen jambiſchen Verstypen. Ordnen wir ſie nach der Anzahl der Versfüße, ſo ſtößt uns zunächſt der jambiſche katalektiſche Viertakter als ein früher, namentlich im Anfang des vorigen Jahrhunderts in Deutſchland graſſierender Vers auf. Es iſt der Anakreontiſche Vers der auf ihn eingeſchworenen zahlloſen platoniſchen Verehrer des alten wein- und liebefrohen griechiſchen Sängers. Nach Käſtners Parodie:

Gedankenleere Proſa
In ungereimten Zeilen,
In Dreiquerfingerzeilen
Von Mädchen und von Weine,
Von Weine und von Mädchen . . .

Der vollständige jambische Viertakter erinnert uns an jenen Achtsilbenvers, der vor Opitz' Auftreten jahrhundertelang der anerkannte Normalvers der deutschen Dichtung war, der herabgekommene, oft jämmerlich mißbetonte, einförmige Erbe des alten, wechselreichen epischen Verses mit vier Hebungen[1]). Es ist der Vers des Seb. Brant, Hans Sachs, Fischart[2]), der volkstümliche Vers der deutschen Reformation, später verächtlich Pritschmeistervers genannt. Der fünffüßige Jambus ist der bekannte Idealvers des deutschen Dramas. Als solchen haben ihn die englischen Dramatiker des 16. Jh. eingeführt (blancvers d. i. ungereimter Vers), und durch Shakespeare kam er in der zweiten Hälfte des vorigen Jahrhunderts schließlich auch auf die dem Verse überhaupt wenig entgegenkommende deutsche Bühne. In der Lyrik hat diese zwischen Knappheit und Überweite gerade die rechte Mitte haltende Form der Verszeile nach romanischem Muster schon mit und vor Opitz festen Fuß gefaßt (vers communs gemeine Verse). Der fünffüßige Jambus mit vollständigem oder hyperkatalektischem Abschluß ist der gewöhnliche Vers berühmter Strophenformen, des Sonetts, der Terzine, der Stanze. Innerhalb der letzteren ward er auch epischer Vers in Dantes Terzinen und den Stanzen des italienischen cinquecento (Ariost, Tasso), vom Reime wieder emanzipiert bei Milton. Der Vers bedarf noch keines entschiedenen Einschnitts, um ihn übersichtlich zu machen. Doch stellen sich Cäsuren gern im zweiten oder dritten Fuße ein:

Hinaus | in éu | re Schát | ten, ‖ régе | Wíp | fe!
Ein hó | her Wíl | le, ‖ dém | ich mich | ergé | be

Der sechsfüßige Jambus war der Dialogvers der antiken Tragödie. Als solcher heißt er auch Senar oder, da erst zwei

[1]) Vgl. Sammlung Göschen Nr. 22: Auswahl aus dem höfischen Epos.
[2]) Vgl. Sammlung Göschen Nr. 24 u. 36.

jambische Füße (Dipodie) ein kennbares jambisches Metrum ausmachten, auch Trimeter. Er unterscheidet sich kennbar von dem bereits berührten, ihm äußerlich gleichenden französischen Alexandriner dadurch, daß er jener Diärese am Schlusse des dritten Versfußes, die der Alexandriner zur Regel erhob, grundsätzlich ausweicht.

Trimeter:

Is mé | ne, tráu | te Schwé | ster, ‖ viél | gelíeb | tes Háupt,

Alexandriner:

Is mé | ne, téu | res Haúpt, ‖ als nách | ste mír | verwándt

Man fühlt, wie der Vers dadurch auseinanderklafft und jenen wohlweise nüchternen Parallelklang erhält, der ihn den Spitzfindigkeiten und Witzspielen der französischen Poesie empfahl, beim höheren Aufschwung aber notwendig den Eindruck des auf Stelzen Geschraubten hervorrufen muß. Dieser Eindruck wurde noch verstärkt durch die unausweichliche Zusammenkoppelung der Verse zu aufeinanderfolgenden Reimpaaren. Dadurch, daß er die ununterbrochene Folge der Alexandriner und die stete parige Reimung mied, suchte in neuerer Zeit Freiligrath dem arg in Mißkredit geratenen früheren Herrscherverse wieder aufzuhelfen:

Spring an, mein Wüstenroß aus Alexandria! . . .
Das ist der Renner nicht, den Boileau gezäumt
Und mit Franzosenwitz geschulet![1])

Die hier von Freiligrath beliebte poetische Etymologie des Alexandriners ist insofern auch wissenschaftlich nicht ganz abzuweisen, als gerade in der Zeit seines Aufkommens (13. Jh.) arabischer Einfluß wohl in Betracht zu ziehen ist, der damals

[1]) Der Alexandriner. Ferd. Freiligraths Gesammelte Dichtungen. Leipzig 1898. Bd. I S. 87.

der europäischen Ausdrucksweise eine Menge von Wörtern lieh (gerade solche an der Anfangssilbe al kenntliche, sonst mannigfach entstellte). Ein altfranzösisches Gedicht über Alexander den Großen oder dessen Verfasser werden sonst als Taufpaten des berühmten und berüchtigten Verses genannt.

Gänzlich unstatthaft wird gewöhnlich auch die altdeutsche epische Langzeile, mit ihrem neueren Vertreter allgemein als Nibelungenvers bezeichnet, einfach als „sechsfüßiger Jambus" aufgeführt. Das gibt ein falsches Bild von der Entstehung und dem Charakter dieses Doppelverses. Denn er ist aus der rein äußerlichen Kombination zweier metrisch selbständiger, nur durch den Stabreim in den zwei oder drei entschiedensten Hebungen zusammengehaltener Verse entstanden. So im alten Hildebrandsliede:

wélaga nu wáltant got wéwurt skihit

ih wallôta súmaro enti wintro séhstic ur lante

Wohlan denn, waltender Gott Wehsal geschieht

Ich wanderte Sommer und Winter sechzig außer Lande

Daraus nun wurde nach dem oben erörterten taktischen Ausbau ein Doppelvers von je drei Hebungen, der aber dadurch, daß der erste Teil hyperkatalektisch ist, (später auch durch besonderen Reim) gegen die Zusammenziehung in einen Vers von sechs Hebungen gesichert blieb. So tritt er uns in der Strophe der alten Volksepen Nibelungen und Kudrun[1]) entgegen, in welcher noch dazu der jemalige Schlußvers der Strophen mit vier bzw. in der Kudrun fünf Hebungen die alte Hebungsfreiheit im Gedächtnis halten zu wollen scheint.

[1]) Vgl. Sammlung Göschen Nr. 1 u. 10: Nibelungen und Kudrun.

Also die bekannte, schon mit Binnenreim ausgestattete Eingangsstrophe des Nibelungenliedes:

Uns ist in alten mæren wunders vil geseit
von helden lobebæren von grôzer arbeit
von fröuden, hôchgezîten von weinen und von klagen
von küener recken strîten muget ir nu wunder hœren sagen.

Die Erneuerer der alten Heldenstrophe im vorigen Jahrhundert (Uhland) hielten sich bis auf den letzten Vers, dessen eigenwillige Hebungsüberzahl sie modernem Uniformbedürfnis opferten, genau an dies Muster. Es erscheint jetzt im regulären rhythmischen Gewande als Folge zweier jambischer Dreitakter:

Es stand vor alten Zeiten ein Schloß so hoch und hehr,

von denen jedoch der erste durch seine überzählige Silbe dafür sorgt, daß er niemals mit dem folgenden zu einem Sechstakter mit Diäreſe in der Mitte (Alexandriner) verschmelzen kann.

§ 64. Trochäische Verse.

Trochäische Verse. Die weitaus bemerkenswertesten unter ihnen sind die von ihrer Herrschaft in der spanischen Literatur so genannten spanischen vierfüßigen Trochäen. Durch Herders Nachdichtung der Cidromanzen und die lebendigen Einwirkungen des großen spanischen Theaters im Zeitalter der Romantik hat der früher wenig gepflegte Vers auch in Deutschland die ihm gebührende vornehme Stellung errungen. Kürzer als der fünffüßige Jambus und daher heilsam zum Lakonismus anregend, von Natur streng und schwer gegenüber dem leicht allzu glatt fließenden jambischen Viertakter (Achtsilbenvers), bietet er gerade der deutschen Wort-

macherei im Verse ein vortreffliches Gegengewicht. Freilich verfällt er auch gerade im Deutschen wiederum am leichtesten der ihm anhaftenden Gefahr der Monotonie, da die deutschen zweisilbigen Wörter alle von Haus aus Trochäen sind und der Vers daher leicht in lauter Diäresen auseinanderfällt:

Rückwärts, | rückwärts, | stolzer | Cid.

Die Dichter, die ihn im Epos verwendeten, haben daher zugleich mit Nutzen von dem Vorbild der spanischen epischen Romanzen Gebrauch gemacht und epische Gedichte in spanischen Trochäen in kürzeren liedmäßigen Abschnitten angelegt. Auf der Bühne kann man ihn trefflich unterscheidend beleben, indem man ihn im gewöhnlichen Dialog ungereimt, bei lyrischem und phantastischem Aufschwung aber gereimt verwendet. So meisterhaft Grillparzer in dem tiefsinnigen Phantasiespiel „Der Traum ein Leben". Bei fünffüßigen Jamben ist es in gewissem Sinne umgekehrt: nämlich daß die Reimlosigkeit den Aufschwung der Phantasie begünstigt, während er gereimt die Neigung zeigt, zum Knüttelverse herabzusinken oder sich in selbständigen Strophen zusammenzuschließen. Hervorragende Beispiele für beides bieten Goethes Faust und im allgemeinen Shakespeare, der die Reimverse seiner Jugenddramen (in „Romeo und Julie" geradezu Sonette!) bei seinen späteren höheren Aufgaben immer mehr und schließlich völlig mit reimlosen vertauschte. Überhaupt kann man bemerken, daß neben dem mehr rationalen Charakter des fünffüßigen Jambus sich der spanische Trochäus auf der Bühne als vorteilhafte Ergänzung nach der Seite der Phantasie, des Visionären, Zauberischen, Märchenhaften darbietet (so in Ferd. Raimunds Märchendramen). Das liegt vielleicht an den oben berührten Eigenschaften seiner Kürze bei der Gehaltenheit seines Rhythmus, die den Ausdruck des Andeutenden, Ahnungsreichen begünstigen.

Im Gegensatz dazu bringt die Kombination trochäischer Viertakter zu einer trochäischen Langzeile von acht Füßen (trochäischer Oktonar) durch den überweiten Rahmen für die gewichtigen Rhythmen leicht den Eindruck der Geschwätzigkeit hervor. Denn auf diese Weise und nicht (wie der antike trochäische Tetrameter) durch Zusammenfügung von je 4 trochäischen Doppelfüßen (Metren vgl. S. 87) ist der deutsche achtfüßige Trochäus entstanden. Er wird auch immer nur sehr schwer in streng antikem Stile (als Tetrameter) auftreten können, da das Deutsche nicht über die langen Wörter verfügt, welche in den klassischen Sprachen die Metren binden. Die Alten konnten ihn daher neben seiner schon bei ihnen hervorstechenden, komischen Ausnutzung (Plautus, Terenz) noch bedeutsam an hohen Stellen der Tragödie verwenden, z. B. in chorischen Zugaben, wie etwa Sophokles am Schlusse des „König Ödipus". Während aber Opitz im 17. Jh. mit der Einführung dieses damals nach ihm benannten versus Opitianus bei tragischen Vorwürfen (in seiner „Judith") keinen guten Griff machte, hat im 19. Jahrhundert Platen das antike metrum Epicharmium (nach dem sizilischen Komiker Epicharmus aus Kos um 500 v. Ch.) sehr glücklich zu den komischen Apostrophen seiner Aristophanischen Lustspiele benutzt, für die ihm die chorische Parabase des antiken Dramas das Muster bot:

„Scheint sie auch geschwätzig, laßt sie; denn es ist ein alter Brauch,
Gerne plaudern ja die Basen und die Parabasen auch."

Fünffüßige Trochäen, bei denen eine Diärese nach dem zweiten Fuße, eine Cäsur im dritten Fuße sich gleich bemerkbar macht, sind der Vers der schönen serbischen Volkslieder, die Goethes ganz besonderen Beifall fanden. (Vgl. seine frühe Übersetzung des Klaggesangs von der edlen Frauen des Asan Aga aus dem Morlakischen.)

Was ist Weißes dort am grünen Walde?
Ist es Schnee wohl oder sind es Schwäne?....

§ 65. Daktylische Verse.

Daktylische Verse. Ihre oben berührte heftige Bestreitung von seiten der nationalen Metriker findet ihren hauptsächlichen Zielpunkt in dem vornehmsten aller antiken metrischen Schemata, dem Verse Homers, dem Hexameter oder heroischen Verse. Dies hoheitvolle Maß (τῶν ῥυθμῶν ὁ ἡρῶος σεμνὸς καὶ οὐ λεκτικός d. h. über die gewöhnliche Rede erhaben, Aristoteles, Rhetorik 3, 8) in möglichst reiner Gestalt auch der modernen Dichtung zu gewinnen, ist seit dem Beginn einer tieferen Beschäftigung mit den Alten das Ziel der Poesiefreunde aller Länder gewesen. Nur die Deutschen haben es erreicht, im Vorzug vor den Romanen, da ihre Sprache in ihrer strengen Rhythmik wenigstens die für den Vers unerläßlichen festen taktischen Stützpunkte bot. Vorher mußten freilich auch hier die schon erörterten metrischen Irrtümer in bezug auf die Silbenmessung (§ 57) überwunden werden.

Der Hexameter bedarf der festen Stützpunkte vor jedem andern Versmaß wegen seiner wechselnden Bewegung bei völliger Einheit seines Grundtaktes. Diese seine wesentliche Schönheit würde eben bei jedem Verwischen seines Schemas verloren gehen. Der Hexameter ist, wie schon sein Name besagt, aus sechs und zwar daktylischen Metren zusammengesetzt. Er stellt nach unseren obigen Ausführungen das klassische Kompromiß der einfachsten ungleichen Taktreihe (3×2) in der gleichen Taktart dar. Einfach in der Mannigfaltigkeit, so ruft er ähnliche Ordnungen der griechischen Architektur vor die Anschauung. Der Doppelrhythmus (2 oder 3) in der geraden Taktart weist auf sein Erblühen aus ursprünglichster Rhythmik (s. o. § 52). Die Freiheit, den Gleichtakt ganz, als Spondeus (d. i. Weihe-Opferversmaß von σπονδή, σπένδω) ♩ ♩ (Zweischlag), oder aufgelöst, als Daktylus ♩ ♪ ♪ (Dreischlag), zu gebrauchen, zeigt den schon erfolgten Durch-

bruch aus der archaischen Gebundenheit streng einfacher Urform zu blühendem Leben. Das daktylische Maß, der Moment des Schwunges, soll nie ganz im Verse zurücktreten. Daher bleibt ihm der vorletzte Takt, der fünfte Fuß, unter allen Umständen eingeräumt. Um die Bewegung aber wiederum zusammenzuhalten, sie gleichsam nicht über die Ufer treten zu lassen, ist der letzte Fuß als Daktylus katalektisch, also ein Trochäus oder stellvertretender Spondeus. Dies ergibt den wohlbekannten hexämetrischen Abschluß

der sich dem Gehör so aufdrängt, daß man ihn in der ernsten antiken Rede vermeiden mußte, etwa wie wir einen unfreiwilligen Reim. Über unsere Befugnis, das antike Schema des Daktylus und Spondeus nur rhythmisch, aber nicht metrisch streng nachzubilden, haben wir schon bei Gelegenheit des prosodischen Unterschiedes der Sprachen gehandelt. In bezug auf die besondere Aufgabe sei hier bemerkt, daß es immer noch besser ist, die spondeische Senkung durch eine zu schwache Silbe auszudrücken, also einen kenntlichen Trochäus für einen Gleichtakt passieren zu lassen, als daktylische Senkungen allzustark zu bepacken. Der Grund dafür ist, daß nach dem oben auseinandergesetzten Prinzip der deutschen Verskunst die rhythmisch unbetonte Silbe keine positive metrische Bedeutung hat, ein wirklicher Spondeus in unserer Nachbildung daher nur illusorisch erscheint. Wohl aber kann sie eine negative Bedeutung durch ihre allzu große Schwere erlangen, indem sie dann, wie auseinandergesetzt, an der Stelle der Kürze dem antiken Schema allzusehr widerspricht. In dem Hexameter:

Und es sagte darauf der gute Vater mit Nachdruck

ist z. B. der vierte Fuß gute der deutlichste Trochäus im metrischen Sinne. Er vertritt aber ohne allzu großen Widersinn in

unserem rhythmischen Schema einen antiken Spondeus. Dagegen gäben Daktylen wie folgende:

Viel Volk mit Streitaxt und Rüstung führt mutvoll zum
Kámpfplatz Held Héktor

einen seltsamen Hexameter, obwohl er rhythmisch richtig gebildet ist. Dazu kommt, daß nach Paul Heyse, der selbst in der Überwindung hexametrischer Schwierigkeiten (in seinem Epos „Thekla") Hervorragendes geleistet hat, das viele daktylische Gehüpfe dem Tone der deutschen Erzählung zuwider ist[1]). Geradezu dem rhythmischen Prinzip widersprechend, also in unserem Sinne falsch erscheint aber umgekehrt die rhythmisch unbedeutende Silbe im guten Taktteil an hervorragend betonter Stelle. Was in dem oben angeführten Hexameter am leichten Anfang des Verses hingeht, nämlich die Betonung des und, wird im nachstehenden zum Anstoß:

Leidend, getötet und verherrlicht, wieder erhöht hat.

Die einsilbigen Wörter bilden in dieser Hinsicht eine große und schon früh erkannte Verlegenheit wie für die Versbildung überhaupt, so zumal für den deutschen Hexameter.

Die Cäsuren haben in diesem kunstvollen Versmaß bei seiner ansehnlichen Länge eine besondere Wichtigkeit. Sie fallen in die Mitte des Verses, nicht aber in die genaue Mitte nach dem dritten Takt, um ihn wie den Alexandriner platt in zwei genaue Hälften zu zerlegen, sondern um sie herum, etwas vor die Mitte und etwas drüber hinaus: als Penthemimeres (griech. = fünfter Halbteil) in die Mitte des dritten Fußes:

Wélcher so | weit ge | irrt, || nach der | heiligen | Troja
Zer | störung.

[1]) Vgl. Platen, Der deutsche Hexameter W. W. 2,289. P. Heyse, Epistel über den Hexameter, Gedichte 3. Aufl., S. 348.

als Hephthemimeres (siebenter Halbteil) in die Mitte des vierten Fußes:

Vieler | Menschen | Städte ge | sehn, || und | Sitte ge | lernt | hat.

Noch näher an die genaue Mitte fällt eine Cäsur, die dadurch, daß sie im dritten daktylischen Fuße gleichsam einen Trochäus abschneidet:

von den Griechen die nach dem dritten Trochäus (τομὴ κατὰ τρίτον τροχαῖον) genannt wurde:

Singe den | Zorn, o | Göttin, || des | Peleï | aden A | chilleus.

Man achte bei dieser Cäsur aus schon erörterten Gründen darauf, daß nicht im unmittelbar voraufgehenden Fuße sich gleichfalls eine solche trochäische Teilung finde. Also nicht:

Priamos' | Feste zu | tilgen || und | wohl nach | Hause zu | kehren,

sondern:

Priamos' | Stadt zu ver | tilgen usw.

Überhaupt ist das Auseinanderfallen der daktylischen Versfüße in lauter durch die Cäsuren abgetrennte Trochäen zu besorgen, wie Horaz sicherlich mit Absicht solche Hexameter durchweg so bildet (Ep. I. 9, 4 und II. 2, 1):

dignum | mente do | moque le | gentis ho | nesta Ne | ronis

Flore, | bono cla | roque fi | delis a | mice Ne | ronis.

Geradezu vermieden wurde in der klassischen Verspraxis die trochäische Cäsur im vierten Fuße (post quartum trochaeum), wohl wegen des dem griechischen Ohre monoton erscheinenden Gleichklangs (homophon mit dem nicht mehr entfernten Abschluß des Verses). Schiller hat auf die Ausstellung

W. von Humboldts[1]) seine Hexameter durchweg daraufhin geändert. Also in der Elegie (Spaziergang) V. 116:

1 2 3
Siehe da | wimmeln die | Märkte, || der | Kran von | fröh
lichem | Leben

statt der ersten Form:

1 2 3 4
Siehe da | wimmeln von | fröhlichem | Leben || die | Krane,
die | Märkte

Eine typische Diärese pflegt sich nur dort einzustellen, wo ein Auseinanderfallen des Verses nicht mehr zu befürchten ist, nämlich nach dem vierten Fuße:

Sage hier | von auch | uns ein | weniges, || Tochter Kro | nions.

Wegen seines häufigen Vorkommens in der idyllischen (bukolischen) Hirtendichtung wird dieser Abschnitt auch allgemein bukolische Cäsur genannt.

Dem Hexameter eine Anakrusis vorsetzen, wie dies Ewald von Kleist in seinem Frühlingsidyll versuchte, heißt keine bloße Spielart des Verses schaffen, sondern ihn radikal aus einem daktylischen in einen anapästischen verwandeln, wenngleich dadurch, daß man den ersten Fuß nicht daktylisch gestaltet, der anapästische Einsatz etwas bemäntelt werden kann:

O | dreimal | seliges Volk, das keine Sorgen beschweret,
Kein | Neid ver | suchet, kein Stolz! Dein Leben fließet verborgen.

Man hat aber dann durch ein Opfer an Bewegungsfreiheit immer noch keine Hexameter erzielt. Denn der Charakter des Hexameters ist in der Mannigfaltigkeit seiner Bewegung ein streng geschlossener. Er trägt alle Variationen in sich, und bei jeder, die über sein Schema hinausgeht, muß man sich darüber klar sein, daß man auch seinen Charakter aufgibt.

[1]) Vgl. Briefwechsel mit Humboldt. 2. Aufl. S. 229.

§ 66. Anapästische Verse.

Anapästische Verse sind charakteristisch für die chorischen Abschlüsse im antiken Drama. Daß die Alten gerade bei diesem Anlaß zum anapästischen Verse griffen, läßt namentlich am Schlusse der Dramen (so aller erhaltenen Sophokleischen, außer wie schon oben berührt, im König Ödipus) ihre klare Kunstweisheit wieder recht hervorleuchten. Denn der Tonfall der Anapäste, der ja zu den Taktschlüssen hineilt, hat recht etwas zum Abschluß Hindrängendes; auch dann, wenn, wie im daktylischen Takt, die beiden kurzen (leichten) Silben zu einer langen zusammengezogen sind oder, rhythmisch gesprochen, jambischer Takt stellvertretend eintritt. Dieser Eindruck wird noch verstärkt, wenn, wie in den angeführten Mustern, mehrere vollständige anapästische Reihen schließlich auf eine unvollständige (katalektische) hinausgeführt und so gleichsam zum Stocken gebracht werden. Der Typus für diese Anapästen ist der Viertakter:

Wohl viel | mag schaun | und im Schau | en der Mensch |

Ausspähn | ; doch eh | er geschaut, | weissagt |

Kein Mensch | die Geschick | e der Zu | kunft.

Platens komische Nachahmung in den bereits angeführten Aristophanischen Lustspielen zieht im Dialog je einen akatalektischen und einen katalektischen anapästischen Viertakter zu einer Langzeile zusammen, um mit den trochäischen Oktonaren der Parabase abzuwechseln. Der energischere, klassisch geweihte Rhythmus erlaubt ihm dann, aus der komischen Atemlosigkeit heraus gelegentlich ernstere Töne anzuschlagen:

Wenn streng der Poet voll feurigen Spotts | der empor sich schraubenden Ohnmacht
Schwerfälligen Wahn, der platt wie er ist | den begeisterten Schwärmer sogar noch

Will spielen, wie einst in die Saiten Apolls | des Silens Maulesel hineingriff:
Wenn streng der Poet ihn strafte, verdient | er den Dank und die Liebe der Mitwelt.

§ 67. Freie Versformen.

Wir haben nur historisch bekannte und auffallende Verstypen geben wollen. Dem Formensinn ist für das Schwingungsmoment, das er jeweilig in der Versreihe verkörpern will, nichts verboten und alles erlaubt. Er kann vom Eintakter, ja von bloßen Taktfragmenten in der Reihe bis zu der größten Ausdehnung gehen, welche die Versreihe in Hinsicht auf Atem und Übersicht verträgt. Meistersingerische Aufzählung solcher „Töne" steht der Poetik übel, wie den Dichtern deren gezierte und gesuchte Anwendung. Muster reichen und dabei stets treffenden, ungesuchten Formenspiels ist selbst in der Zeit des damit bloß prunkenden Minnesangs Walther von der Vogelweide[1]), unter den äußerlichen Versvirtuosen des 17. Jahrhunderts Paul Fleming, in unserer Zeit, nachdem die Romantik das romanische Versklangspiel wieder angeregt hat, besser, als der oft überkünstliche Formschwelger Rückert, Eduard Mörike mit seiner Kunst, die freie Gleichform des Volkslieds gleichsam in rhythmischen Momentbildern auseinanderzulegen. So in dem bekannten Liede des verlassenen Mägdleins (im Maler Nolten) besonders die in ihrer Sinngemäßheit metrisch unausschöpflichen Verse der dritten Strophe:

Plötzlich da kommt es mir,
Treuloser Knabe,
Daß ich die Nacht von dir

und nun mit plötzlichem Wechsel des Rhythmus:

Geträumet habe.

[1]) Sammlung Göschen Nr. 23: Walter von der Vogelweide. Vgl. den Wechsel der Verszeilen dort z. B. in Nr. 13, 15.

So auch der rhythmische Wechselruf der von Rob. Schumann chorisch komponierten Ballade „Schön Rohtraut“[1]). Auf die rhythmische Bedeutung der Kehrverse, der sogenannten Refrains, ist hier besonders zu achten. Doch werden diese erst in der Lehre von den Strophen verständlich.

Freiheit im Wechsel des Verstakts ist zwischen den ähnlichen Taktgeschlechtern Daktylus und Trochäus, Anapäst und Jambus natürlich, wie schon aus der Behandlung des daktylischen Hexameters und der Anapäste erhellt haben wird. Man kann leicht bei stärkerer Erregung aus dem jambischen Versgang in anapästischen, aus dem trochäischen in daktylischen übergehen. Die Bewegung erscheint dann nur beschleunigt, nicht radikal verändert:

Der Ménsch ist frei geschaffen, ist frei —

Und vereinen, was ewig sich flieht.

§ 68. Regelmäßige Versgestaltungen im Taktwechsel.

Unsere rhythmische Verskunst scheint auf diese leichteste Art des Taktwechsels beschränkt, während die antike metrische eine Reihe gangbarer Verstypen auf reicheren Formen gegensätzlichen Taktwechsels begründen konnte. Den Grund dafür muß man wohl in der Ausschließlichkeit suchen, mit der das unbedingte rhythmische Taktieren den einmal eingeschlagenen Gang aufrecht erhält, während der durch das Metrum bedingte Takt (das Skandieren) weit geschmeidiger sich jeder Laune des rhythmischen Wechsels anschmiegt. Es charakterisiert das Verhältnis, daß von der reichen Zahl typischer Gestaltungen, welche die griechische Metrenphantasie aus der unerschöpflichen Menge möglicher Kombinationen herausge-

[1]) S. Eduard Mörikes Gesammelte Schriften. Leipzig 1905, Göschen, Bd. 1 S. 61, 58. Vgl. auch „An eine Aolsharfe“ S. 39. „Lied vom Winde“ S. 59.

hoben hat, gerade diejenigen sich unter uns lebendig erhalten, welche sich rhythmisch durch Wechsel im analogen Takt — jambisch-anapästisch, trochäisch-daktylisch — ausdrücken lassen. So ward der antike alcäische Hendekasyllabus (Elfsilbenvers) für uns ein fünffüßiger Jambus mit Anapäst im vierten Fuße und Cäsur im dritten Fuße (Klopstock, die beiden Musen):

Ich sáh, | o ságt | mir, || sáh | ich was jétzt | geschíeht

Desgleichen bedeutet der sapphische Hendekasyllabus (Sapphicus minor) für uns einen fünffüßigen Trochäus mit Daktylus und Cäsur im dritten Fuße:

Auch wenn | stílle | Nácht || mich um | scháttend | décket

Doch hat Klopstock gerade in der Ode, welcher dies Beispiel entnommen ist (Furcht der Geliebten 1753), den Daktylus nach der Folge der Verse je im ersten, zweiten oder dritten Fuße angewandt, jene Cäsur aber nicht beachtet, ebensowenig wie Platen in seiner sapphischen Ode Die Pyramide des Cestius[1]). Einen vierfüßigen katalektischen Trochäus, der seinen daktylischen Wechseltakt im zweiten Fuße eintreten läßt, besitzen wir im Glyconeus, einem gleichfalls aus diesem Grunde noch häufigen Verse (Klopstock, der Lehrling der Griechen):

Fabel | háfte Ge | spíelin | nen

Von den sogenannten logaödischen Versen, die aus daktylischem in trochäischen Gang übergehen, sind für uns als Ergänzungen der obengenannten zu berühmten Strophenformen (der alcäischen und sapphischen) wichtig:

Der doppelt daktylisch trochäische Logaödenvers (die beiden Musen):

Heiß zu den | krónenden | Zielen | fliegen

[1]) Werke. Stuttg. 1853. II, 157 ff.

Der sogenannte Adonius (d. i. Vers des Adoniskults, vgl. oben als hexametrischer Abschluß), aus Daktylus und Trochäus bestehend (Klopstock, der Frohsinn):

Dürre be | blütet

Diejenigen Metra der Griechen, die sich für uns nicht durch rhythmischen Wechsel im analogen Takt ausdrücken lassen, sind nur aus diesem Grunde in der poetischen Praxis auffallend in den Hintergrund getreten. Man hat zwar mit den Cretici (Amphibrachys ⏑ – ⏑ und Amphimacer – ⏑ –) und dem Choriambus (Chorius d. i. Trochaeus und Jambus) – ⏑ ⏑ – Verse zu komponieren versucht. Allein diese Versfüße emanzipieren sich in unserer Rhythmik zu selbständigen Versen. Im Amphibrachys gestellte kretische Versfüße verfließen gegenüber unserem herrschsüchtigen Starktone zu daktylischen bzw. anapästischen Reihen:

Es wär mal | ein Kaiser | der Kaiser | war kurrig

wird leicht zu

Es wär | mal ein Kais | er der Kais | er war kur | rig

Der Creticus (Amphimacer) Winterzeit stellt für uns einen unvollständigen (katalektischen) Doppeltrochäus dar, der Choriambus eine Vereinigung von Trochäus und Jambus, z. B. Frühlingsgesang bedeutet einen unvollständigen Doppeldaktylus. Cretici, in einer Zeile fortgeschrieben, wie dies Rückert versucht, aber auch nicht durchgeführt hat:

Weil im Feld | Frühlingstau | perlt am jungen Grase,

Soll ich nicht | Freudenquell | lassen taun vom Glase?

werden Auge und Ohr stetig stutzen lassen, zumal das Ganze deutscher Eurhythmie zuliebe doch am Schlusse auf Trochäen

hinausläuft. Angemeſſener verfuhr z. B. Matthiſſon, der Cretici als gereimte Verszeilen verwendet:

Gold'ner Schein
Deckt den Hain —

Was die Choriamben anlangt, ſo ſcheint der relativ häufigſte Vers aus ihnen der ſogenannte kleinere Asclepiadeus (zwei Choriamben, eingerahmt von einem Trochäus vorn und einem Jambus hinten) nur deshalb ſich leichter bei uns eingeführt zu haben, weil er für das deutſche Ohr ſich mit dem bald zu beſprechenden Pentameter deckt. So verwendet ihn Klopſtock mit dem Glykoneus als zweitem Vers in der dafür ſchon herbeigezogenen Ode Der Lehrling der Griechen:

Wen des | Genius Blick, | als er gebor | ren ward

Der Pentameter nämlich iſt ein an zwei Stellen, nach der Hauptcäſur (Penthemimeres) und am Schluß abgebrochener Hexameter. Durch dieſen Abbruch je eines Halbfußes an den beiden Stellen erhält er vor und nach der Cäſur einen Choriambus und gleicht ſo bei der deutſchen Trochäenfreiheit im Hexameter durchaus einem kleineren Asclepiadeus. Als Vers für ſich, in längerer Folge, wäre der Pentameter wegen ſeiner unabläſſigen Aufhalte in der Mitte und am Ende gar nicht zu brauchen. Aber im Wechſel mit dem Hexameter, deſſen beſchwingten Gang er nachdenklich unterbricht, im ſogenannten Diſtichon (Doppelreihe) ſtellt er eines der älteſten (vgl. Horaz in der „Ars poetica“ über den Erfinder: „et adhuc sub judice lis est“) und häufigſten Versgebilde namentlich für elegiſche und epigrammatiſche Vorwürfe dar. Dann bedeutet der Hexameter die Vorbereitung, die Erwartung der Empfindung, des Gedankens, der Pentameter die Entladung und Löſung:

Im Hexameter ſteigt des Springquells flüſſige Säule,
Im Pentameter drauf fällt ſie melodiſch herab.

Der Pentameter steht vermöge des starken Einschnittes zwischen seinen Hälften auf der Grenze jener Versbildungen, welche die Griechen wegen ihres lockeren oder ganz fehlenden metrischen Zusammenhanges asynartetisch nannten. Bei der schon erörterten leichteren Anschmiegungsfähigkeit des metrischen Systems konnte den Alten die logische Sinnreihe in diesen Fällen das Maß für den Vers abgeben, eine Freiheit, die vielleicht auch dem Begriffe des Logaödischen (λόγος ἀοιδός) zugrunde liegt. Bei der selbstherrlichen Natur des rhythmischen Systems ist das für uns nicht mehr möglich. Auch der Pentameter schon wird für uns mehr durch den Parallelismus mit dem voraufgehenden Hexameter zusammengehalten und würde selbständig, außerhalb des Distichons, für unser Ohr auseinanderfallen. Ein Vers, wie ihn Horaz (Epoden XI) bildet:

scribere | versicu | los || amo | re per | cussum | gravi

würde für uns rhythmisch nur Sinn haben, wenn wir ihn in die beiden Reihen, aus denen er besteht, die daktylische und die jambische, auseinanderlegen:

Zierliche Verselein

Zu schreiben schwer an Liebe krank —

Andernfalls fehlt ihm die rhythmische Ordnung. Es wird für uns ein „Schleuder- oder Streckvers", der beliebig im Takte wechselt.

Kapitel 3. Strophen.

§ 69. Dreiteiligkeit der Strophe.

Die letzten Verserscheinungen haben bereits über die Grenze der einzelnen Versreihe hinausgeführt zu metrischen Bildungen, in denen der Vers selbst wieder Bestandteil wird.

Man nennt sie Strophen, mit der griechischen Bezeichnung (στροφή) ebendesselben Begriffs, den wir bei versus erörtert haben, nunmehr die Wiederkehr einer bestimmten Ordnung von Versreihen ankündigend. Noch viel enger als der Vers schließt sich der metrische Sinn der Strophe an die Musik. Es ist nämlich der Charakter des Liedes, der Abschluß einer nach verschiedenen Phasen ihrer Entwicklung wieder zum Ausgangspunkt zurückkehrenden Tonbewegung, der Melodie, welcher in der Strophe zum Ausdruck gelangt.

Der weit engere Anschluß, aber auch zugleich der unverhältnismäßig niedrigere Stand der Musik im Altertum zeigt sich in der Bedeutung, welche in der antiken Strophe noch die rein metrischen Verhältnisse für sich in Anspruch nehmen: Verse von ganz unterschiedener, fein abgetönter metrischer Bildung wechseln miteinander ab, von denen oft keiner dem andern gleicht, und die gleichwohl nach einem langen Umschwung in der zweiten, ganz gleich gebauten Strophe (Antistrophe) auf das peinlichste genau wiederkehren. Derart waren die chorischen Strophen im antiken Drama, die ganz auf musikalische Komposition gestellt waren. Aber auch außerhalb des Rahmens der Bühne wurden sie bei feierlichen Choraufführungen angewendet, so von dem kunstreichsten und kühnsten Strophenkomponisten der Alten, Pindar. Die metrische Kunst ging so weit, daß sie auch bei dieser künstlichen Chorstrophe sich nicht beruhigte, sondern nach ihrer Wiederholung in der Antistrophe ihr in einem neuen strophischen Gebilde, dem Epodos, erst den Abschluß gab. Diese ganze kunstvolle Dreiheit von Strophe, Antistrophe und Epodos wird nun festgehalten und schlingt sich durch einen ganzen Pindarischen Siegesgesang. Die metrische Feinhörigkeit, die hier bei Sängern und Publikum vorausgesetzt werden muß, ist unserem nach ganz anderen Richtungen (der Harmonie) ausgebildeten Ohre gar nicht mehr verständlich. Doch ein Abglanz davon be-

lebte noch die poetische Blütezeit des Mittelalters, in der freilich schon der weit gröbere Reim den Hauptanteil des strophischen Wechsels übernimmt. Im Minne- und in dem davon abhängigen Meistersang treffen wir den alten dreiteiligen Wechsel von Strophen und Epodos gleichsam verjüngt in der Anlage der Strophe selbst, in Stollen und Abgesang.

§ 70. Gebräuchliche antike Strophen.

Die höchste Blüte des kunstvollen Strophenbaues blieb aber auch im Altertum nur den genannten höheren poetischen Aufgaben vorbehalten. Diejenigen Strophen, welche die Lyra des für sich selbst singenden und sagenden Dichters wählte, sind zwar metrisch noch immer ohne Vergleich kunstvoller als die unsrigen. Doch folgen sie für gewöhnlich ohne die chorische Dreiheit von Strophe, Antistrophe und Epodos gleichgebaut eine der anderen. Sie sind kürzer, für gewöhnlich sogar nur Zwei- oder Vierzeilen (Distícha und Tetrastícha). Es waren schon damals nicht gerade die schwierigsten unter ihnen, welche die größte Beliebtheit erlangten. Einige besonders glückliche von diesen populären antiken Strophen haben sich, wie wir schon bei den einzelnen Versreihen vorbereitend bemerkten, in unsere rhythmische Versübung hinübergerettet. Als typisch können wir anführen die sapphische Strophe (nach der bekannten äolischen Dichterin Sappho), die aus drei kleineren sapphischen Versen und dem Adonius besteht (Klopstock, Frohsinn):

Voller Gefühl des Jünglings weil' ich Tage
Auf dem Roß und dem Stahl; ich seh' des Lenzes
Grüne Bäume froh dann und froh des Winters
Dürre beblütet!

Die alcäische Strophe (nach dem äolischen Dichter Alcäus), aus zwei alcäischen Elfsilblern, einem katalektischen fünffüßigen Jambus und dem beschriebenen logaödischen Verse bestehend,

den männlich anstürmenden Charakter so gut darstellend wie die Strophe Sapphos den weiblichen, ruhig abwallenden (Klopstock, dem Erlöser):

Der Seraph stammelt und die Unendlichkeit
Bebt durch den Umkreis ihrer Gefilde nach
Dein hohes Lob, o Sohn! Wer bin ich,
Daß ich mich auch in die Jubel dränge?

Die sogenannte fünfte Asklepiadeenstrophe, aus zwei kleineren Asklepiadeen (von einem alexandrinischen Dichter Asklepiades), dem Glykoneus (nach einem dunklen Dichter Glykon) und vor diesem aus einem um eine Silbe kürzeren Verse (dem Pherekrateus, nach dem attischen Komödiendichter Pherekrates) zusammengesetzt (Klopstock, der Züricher See):

Schön ist, Mutter Natur, deiner Erfindung Pracht
Auf die Fluren verstreut, schöner ein froh Gesicht,
Das den großen Gedanken
Deiner Schöpfung noch einmal denkt.

Von den zweireihigen antiken Strophen (Distichen) wollen wir außer dem schon erörterten κατ' ἐξοχήν so genannten (elegischen) Distichon aus Hexameter und Pentameter nur die dritte asklepiadeische erwähnen. Sie besteht aus dem kleineren Asklepiadeus und dem Glykoneus. Klopstock braucht sie in seiner ersten Ode (1747) „Der Lehrling der Griechen":

Wen des Genius Blick, als er geboren ward,
Mit einweihendem Lächeln sah —

§ 71. Der Reim als Vorreim und Nach-(End-)Reim. Mittel der Strophenbildung.

Wir haben schon darauf vorbereitet, daß in den neueren Zeiten der Reim fast ausschließlich den strophischen Wechsel bestreitet. Die kirchliche Hymnendichtung, welche für uns die sichtbare Brücke von der antiken zur neueren Versübung bildet, kann den Übergang Schritt für Schritt belegen, der von dem Wechsel künstlerischer Metren zu rhythmischer Eintönigkeit und der dadurch bedingten Forderung eines neuen

rein musikalischen Formungsmittels führte. Ein solches Mittel hatte die alte rhythmische Dichtung bereits in einer Art des Reims, dem schon gekennzeichneten Stabreim oder der Alliteration. Er ist ein Vorreim, der in jener primitiven Urrhythmik die Reihen strophisch zusammenhalten konnte, aber bei strengerer rhythmischer Ausgestaltung, wie wir sahen, in den Vers (die Langzeile) zurücksank.

Nun stellte sich Ende des ersten Jahrtausends nach Christus, ganz gewiß selbständig, aber durch orientalischen (arabischen) Einfluß zweifellos gefördert, der minder wuchtige, aber klangvollere Endreim ein, um die Verszeilen strophisch zu binden. Er muß nach seiner Stellung am minder tönenden Wortausgang eine ganze Silbe für sich in Anspruch nehmen. Denn im Silbenvokal liegt seine bindende Macht; er kann daher auch als bloßer Vokalreim (Assonanz) auftreten und erscheint so wie der Stabreim in manchen dadurch gehobenen Redewendungen (Wissen und Willen, kurz und gut). Der gleiche konsonantische Ausgang, so wenig er an sich zur Reimung beiträgt, gehört aber zum Vollreim, der gleichfalls so auftritt (Knall und Fall, schlecht [schlicht] und recht). Dagegen berührt der gleiche konsonantische Anfang von Vollreimsilben das deutsche Ohr wenigstens, nicht so das romanische, als Luxus (reicher Reim), da er für uns meist nur das gleiche Wort oder eine stereotype Endsilbe (heit, keit, schaft) wiederbringt, wie in Wissenschaft — Rechenschaft, Eitelkeit — Ehrlichkeit. In der orientalischen Strophenform der Gasele ist diese Art Reim über das gleiche Wort (ja sogar mehrere) hinaus alleiniges Band durch beliebig viel Verse:

Im Wasser wogt die Lilie, die blanke, hin und her,
Doch irrst du, Freund, sobald du sagst, sie schwanke hin und her,
Es wurzelt ja so fest ihr Fuß im tiefen Meeresgrund,
Ihr Haupt nur wiegt ein lieblicher Gedanke hin und her.

Platen: Motto zu den Gaselen.

Ein ganz gleicher Reim ist so gut wie gar keiner. Denn er soll eben Verschiedenes wirklich binden, auf den gleichen Endklang Fernes, ja Entgegengesetztes hinausleiten. So hat sich uns ja der Reim schon bei den Figuren angekündigt. Daher die ungesuchte Beliebtheit, in der manche Reime stehen, Herz und Schmerz, Lust und Brust, aber auch der Tiefsinn, der sich wie von sich selbst in viele legt: Heute rot — morgen tot.

§ 72. Arten des Reims.

Der Reim, als kennbares Band von Rhythmen, muß insofern an ihrer Natur teilnehmen, als er unter allen Umständen den Ton, die Hebung tragen muß. Der Reim der letzten Silbe in zwei trochäischen Wörtern (haben — geben) oder der beiden letzten Silben in daktylischen Wörtern (reinigen — seligen) gäbe keine Bindung im Sinne des Reims oder höchstens in meistersingerischer Mißbetonung. Der Reim setzt an der letzten Hebung der rhythmischen Reihe ein; ist sie zugleich die letzte Silbe als männlicher (stumpfer) Reim (Gewalt — Gestalt), oder ist sie die vorletzte als weiblicher (klingender) Reim (leben — geben) oder endlich im vollständigen daktylischen Rhythmus als gleitender Reim (sterblichen — erblichen). Diese Bezeichnungen der Reimarten sind z. T. wie die des stumpfen, klingenden Reims schon alte Fachausdrücke der Meistersingerschulen aus dem 14. Jh. („Tabulatur") und nur durch die deutsche Philologie wieder erneuert. Teils sind sie fremden, französischen Ursprungs und auf dem Wege des internationalen literarischen Verkehrs eingeführt: wie die anfangs des 17. Jh. durch die Fruchtbringende Gesellschaft und Opitz in Umlauf gesetzten Ausdrücke „männlicher und weiblicher Reim". Da den Franzosen der daktylische Reim ganz abgeht (der demgemäß auch im 17. Jh. bei uns verpönt war), so ist der italie-

nische sdrucciolo Dantes der Taufpate des „gleitenden" Reims geworden. Dies sind die drei rhythmischen Typen des Reims. Ihre mannigfache Verwendung im Versgeschlinge, als Binnenreim, Parallelreim, Kettenreim, als ganzer Satzreim (wie in der Gasele), als Echo u. dgl., sowie ihre besondere lautliche Ausgestaltung, wie die poetische Situation und die Laune des Dichters sie eingeben mag, gehört keineswegs mehr in die allgemeine poetische Theorie. Noch weniger Spielereien, die man mit Andeutungen — durch hervorgehobene Wörter, Silben, Buchstaben, zumal die Anfangsbuchstaben der Verse (Akrostichon), Rückwärtslesen u. dgl. — „durch die Blume" in Versen treiben kann! Was rein noch freies Phantasiespiel sein soll und nur als solches anmutig wirkt, kann nur pedantische Verkehrtheit in lächerliche Begriffe packen wollen. Überdies leistet sie dadurch dem nicht erst zu ermunternden leeren Spieltrieb im menschlichen Geiste Vorschub, der darin, wie die Literaturgeschichte lehrt, leicht über jede erlaubte Grenze geht. Ganz das gleiche gilt von der kindlichen Formenspielerei, die sich der künstlichen Strophenbildung durch das billige Mittel bloßer Reimveränderung bemächtigt hat.

Zumal der Refrain (Kehrreim), dem ganz kunstlosen Volksgesange entlehnt (wo er als stehend wiederkehrender Vers gewisse Grundempfindungen des Liedes gegenwärtig zu halten hat), gerade dies ganz freie, zwanglose Stimmungsmittel spielt hier als steifer Zeremonienmeister des Strophenganges eine große Rolle (vgl. Sextine, Rondeau u. dgl.). Wir verweisen für alle diese Formen und Unformen, welchen Landesmoden sie nun ihren Ursprung verdanken mögen, auf die jeweiligen Kapitel der Literaturgeschichte, die sich mit ihnen zu beschäftigen hat. Hier wollen wir nur wenige besonders glücklich getroffene Anlagen der Reimstrophe anführen, welche zugleich durch ihre Rolle in der Geschichte der Dichtung ganz unverhältnismäßig über den übrigen Formenkram hervorragen.

§ 73. Reimstrophen.

Das Sonett, eine Strophendreiheit im Geiste der antiken chorischen Strophen. Zwei parallel vierzeilige Strophen (quatrains) schließt eine durch neue Reime in sich verschränkte sechszeilige (zweimal dreizeilige, sixain, Terzette) als Epodos ab. Der typische Rhythmus ist der fünffüßige Jambus. Die Reimverschränkung zeigt, durch Buchstaben ausgedrückt, unter mannigfachen Varianten den Typus:

a b b a
a b b a
c d e— c d e
oder c d c — d e e

Natur und Kunst, sie scheinen sich zu fliehen,
Und haben sich, eh man es denkt, gefunden;
Der Widerwille ist auch mir verschwunden,
Und beide scheinen gleich mich anzuziehen.

Es gilt wohl nur ein redliches Bemühen!
Und wenn wir erst in abgemess'nen Stunden
Mit Geist und Fleiß uns an die Kunst gebunden,
Mag frei Natur im Herzen wieder glühen!

So ist's mit aller Bildung auch beschaffen:
Vergebens werden ungebundne Geister
Nach der Vollendung reiner Höhe streben.

Wer Großes will, muß sich zusammenraffen;
In der Beschränkung zeigt sich erst der Meister,
Und das Gesetz nur kann uns Freiheit geben.

Goethe.

Durch ihre Ausdehnung vermag diese Strophenform einen poetischen Inhalt vollkommen in sich abzuschließen, wobei ihr logischer Bau (gleichsam Prämissen und Konklusion) zur angemessenen Zusammendrängung eines überfließenden Stoffes förmlich die Anleitung gibt. So ward das Sonett früh (durch Petrarca) zum bevorzugten Träger des poetischen Tagebuchs,

eine poetische Beichtformel, der die edelsten Geister aller Völker, auch solche, die sonst poetischer Gestaltung oder lyrischem Erguß ferner standen (Michel Angelo Buonarroti, Shakespeare, Wilhelm von Humboldt), ihr tiefstes Fühlen und innerstes Denken anvertrauten. Freilich hat das Sonett ebenso auch die Verflachung der Mode oft genug erfahren müssen, namentlich in dem modesüchtigen 17. Jahrh. Der Klingklang seiner Reimbildung blieb dann allein übrig, um ein Kompliment abzuzirkeln, ein Witzchen epigrammatisch herauszuarbeiten. Mit dem freieren Madrigal ward so das „sonnet orgueilleux" (Boileau) auch der klassische Vertreter fader, preziöser Salon- und Cliquenpoesie. Die Variationen, die in solcher Verwendung mit ihm vorgenommen werden können, mag man der Literaturgeschichte entnehmen.

Die Abschlußstrophen des Sonetts leiten uns unmittelbar auf diejenige Strophenform, die durch Dantes Weltgedicht, La divina commedia, schon ihre hervorragende Stellung belegen kann: die Terzine. Denkt man sich den Typus der fünffüßigen jambischen Dreizeile, wie er in den zwei Terzetten des Sonetts auftritt, durch Reimverschränkung immer weiter fortgesetzt, so erhält man das Bild einer Strophe, die, durch zwei Reime eingerahmt, mit dem Mittelreim über sich hinausstrebt und so förmlich immer neuen Atem schöpft: in ihrem energischen Vorwärtszuge bei großer Gehaltenheit des Rhythmus so das vorbestimmte Maß für die beschwingte, poetische Durchführung eines ernsten und kühnen Gedankeninhalts. Den endlichen Abschluß muß dann natürlich eine einzelne Reimzeile abgeben, da mit der zweiten Strophe schon wieder eine neue Reimung anhebt. Dies ist also das Schema:

a b a b c b c d e d e d e....

Die Terzine, durch das große Einleitungsgedicht der gesamten neueren Literatur in Italien früh (13. Jh.) auf die

höchste Stufe gehoben, fand trotz immer wieder erneuten Anklopfens in der Renaissancepoesie des 16. und 17. Jh. in Deutschland lange keine Pflege. Erst das mächtige Einwirken Dantes im Anfange des 19. Jahrhunderts hat sie auch hierzulande populär gemacht. Bekannt ist Chamissos Vorliebe für diese Form.

Ich saß vor Sonnenaufgang an dem Strande,
Das Sternenkreuz verkündete den Tag,
Sich neigend zu des Horizontes Rande.

Und noch gehüllt in tiefes Dunkel lag
Vor mir der Osten, leuchtend mir entrollte
Zu meinen Füßen sich der Wellenschlag.

Mir war, als ob die Nacht nicht enden wollte . . .

(Aus dessen „Salas y Gomez".)

Die Stanze oder Ottaverime kann ihrer inneren Anlage nach als der Versuch angesehen werden, die Terzine strophisch zum Stillstand und Abschluß zu bringen; womit wir nicht gesagt haben wollen, daß sie sich historisch so gebildet habe, obwohl ihr zeitliches Auftreten nach der Terzine im 14. Jh. auch nicht gerade das Gegenteil beweist. Die Stanze hat sich jedenfalls weit rascher überall Bahn gebrochen (auch in Deutschland im 17. Jh.) und weit mehr Raum verschafft, als die Terzine. Ihre epische Verwendung in den anmutigen und kühnen Rittergedichten, an denen sich die italienische Renaissance für ihre antiken Schulstudien schadlos hielt, machte sie zur modernen Heldenstrophe für alle möglichen Vorwürfe aus dem Feen- und Schäferlande. Schiller wagte sogar Virgils Äneis in sie einzugießen. Goethes Bevorzugung der Strophe für die tiefsinnigsten Aussprachen seines Innern, wie Byrons dämonisch witziges Geplauder in ihr haben sie unserem Zeitalter noch umfassender nahe gebracht. Das Reimschema der gleichfalls für gewöhnlich im fünffüßigen Jambus auftretenden

Strophe gibt die sechs Verse der beiden Terzinen fest in sich gebunden und fügt als vollständigen Abschluß noch zwei neu mit sich reimende Versreihen an. Dies also ist der Typus:

a b a b a b c c.

Der Morgen kam; es scheuchten seine Schritte
Den leisen Schlaf, der mich gelind umfing,
Daß ich, erwacht, aus meiner stillen Hütte
Den Berg hinauf mit frischer Seele ging;
Ich freute mich bei einem jeden Schritte
Der neuen Blume, die voll Tropfen hing;
Der junge Tag erhob sich mit Entzücken,
Und alles war erquickt, mich zu erquicken.

(Goethe, Zueignung zu den Gedichten.)

Es fällt auf, daß die Stanze im Norden mannigfachen Variationen ausgesetzt gewesen ist, so daß es fast den Anschein gewinnt, als ob das nordische Ohr bei längerer Dauer dem immer gleichen Anfluten der strengen Ottaverime Widerstand entgegensetze. Wieland und Schiller haben sowohl in der Länge der Versreihe als in der Folge der Reimung Abweichungen eintreten lassen, so daß nun die achtreihige dreimal gereimte Strophe als ihr Schema erscheint. Doch kehrt der Stanzentypus in der Reimung immer wieder, so daß er durch die Veränderungen hindurchschimmert. Goethe hat ein großangelegtes Gedicht in strengen Stanzen (Die Geheimnisse) angefangen, doch nicht beendet. Eine ganz freie Abart, für die die Stanze nur den Ausgang abgibt, bildete sich in England, wo Spenser im 16. Jh. einer neunzeiligen, mit einem Alexandriner schließenden fünffüßigen Jambenstrophe den dreifach gereimten Stanzencharakter zugrunde legte. In unserem Jahrhundert hat Byron diese Stanze Spensers im Childe Harold wieder erneut.

IV. Gattungen der Dichtkunst.

Literatur.

Joh. Jac. Engel, Anfangsgründe einer Theorie der Dichtungsarten. Berlin 1804. Christ. Cron, Vergleichg. der Redegattungen mit d. Dichtungsarten. Erlangen 1846. F. Brunetière, L'évolution des genres dans l'hist. de la litt. Paris 1892 fg. H. Bone, Über den lyrischen Standpunkt bei Auffassung und Erklärung lyrischer Gedichte. Paderborn 1852. Claes J. E. Aurell, Om balladen och Romanzen. Upsala 1864. A. Dimter, Die lyrisch-epische Dichtung in der deutschen Literatur. Realschulprogramm. Teschen 1881. G. Humperdinck, Üb. d. Vortrag ep. u. lyr. Dichtg. Cöln 1886. C. du Prel, Psychologie der Lyrik. Lpz. 1888. R. M. Werner, Lyrik und Lyriker (Beiträge zur Ästhetik, hrsg. v. Th. Lipps und R. M. Werner). Hamb. 1890. L. Chevalier, Zur Poetik der Ballade. Neustadt 1892. Emil Geiger, Beiträge zu einer Ästhetik der Lyrik. Halle 1905.

Lope de Vega, Nueva arte de hazer comedias (Spanisches Theater). Hédelin d'Aubignac, La pratique du théâtre (Grundbuch der französischen akademischen Regeln) in 3 Bdn. Amst. 1715. P. Corneille, Discours sur la tragédie. 1660. Conte P. Calepio, Paragone della Poesia tragica (und Briefwechsel darüber mit Bodmer). 1746. A. Galetti, Le teorie dramatiche nel secolo 18. Tremona 1901. Lessing, Hamburgische Dramaturgie. 1767. Aug. Wilhelm Schlegel, über dramatische Kunst und Literatur. 3 Bde. 1809. Immermann, Theaterbriefe, hrsg. v. Putlitz. 1851. H. Hettner, Das moderne Drama. 1852. J. v. Eichendorff, Geschichte des Dramas. 1854. Rob. Zimmermann, Das Tragische und die Tragödie. 1856. Jak. Bernays, Grundzüge der verlorenen Abhandlg. des Aristoteles über die Wirkung der Tragödie. Breslau 1858. (Zwei Abhandlungen über die Aristotelische Theorie des Dramas. Berl. 1880.) H. Th. Rötscher, Dramaturgische Abhandlungen. Lpz. 1867. Ernst Ziel, Über die dramat. Exposition. Rost. 1869. G. Freytag, Die Technik des Dramas. 3. A., Lzg. 1867. Th. Lipps, Der Streit über die Tragödie (Beitr. zur Ästh. mit R. M. Werner Nr. 2. Hamb. 1891). Döring, Die Kunstlehre des Aristoteles. Jena 1876. J. G. Ritter, Theorie des Trauerspiels. Lpz. 1880. Heinr. Bulthaupt, Dramaturgie der Klassiker. 1882 (5. A. 1893). G. Günther, Grundz. d. trag. Kunst. Lpz. 1885. E. Zola, Le Naturalisme au théâtre. Par. 1881. Franz Bettingen, Wesen und Entwicklung des komischen Dramas. Berl. 1891. W Henke, Vorträge über Plastik, Mimik und Drama. Rost. 1892. Herm. Schreyer, Deutsche Dramaturgie. Lpz. 1894. H. F. Müller, Beitr. z. Verständnis d. trag. Kunst. Wolfenb. 1893. Avonianus, Dramat. Handwerkslehre. Berlin 1895. R. Franz, Aufbau der Handlg. in d. klass. Dramen. Bielef. 1898. K. Borinski, Das Theater. Lpz. 1899. Alfr. v. Berger, Drama u. Theater. Lpz. 1900. E. Elster, Die Elemente d. Poesie u. der Begriff d. Dramatischen. Marburg 1903. K. Borinski, Die moderne Dramaturgie u. Lessing. Bühne u. Welt. 1904. Hugo Dinger, Dramaturgie als Wissensch. Lpz. 1904. Georgy, Das Tragische als Gesetz des Weltorganismus. Berl. 1905.

Fr. Spielhagen, Epik und Dramatik. Lpz. 1897. Giov. Giorgio, Trissino, La poetica. Vicenza 1529. Pierre de Ronsard (1524—85, Haupt der französischen Renaiss.-Poeten) „Da Pléiade" Préfaces de la Franciade. Torquato Tasso, Discorsi dell'arte poetica. Ven. 1587. Le Bossu, Traité de poème épique. Par

1693. Voltaire, Essai sur la poésie épique (Henriade). 1726. Deutsch Augsb. 1765. Lessing, Laokoon. 1766. Fr. A. Wolf, Prolegomena ad Homerum. Halis 1795. Wilh. von Humboldt, über Goethes Hermann und Dorothea. Ästhet. Versuche Th. I. Braunschweig 1799. Karl Lachmann, über die ursprüngliche Gestalt des Gedichtes von der Nibelungen Not. Berl. 1816. Fr. Zimmermann, üb. den Begriff des Epos. Darmst. 1848. K. Borinski, Das Epos der Renaissance (in der Vierteljahrsschrift für Renaissance 1885). Rud. Fischer, Zu den Kunstformen des mittelalterl. Epos. Wien 1899. Boileau, Dialogue sur les héros de Roman (verfaßt 1664). Huet, De l'origine des Romans. 1670. Gotthard Heidegger, Mythoscopia Romantica. Zürich 1698. John Dunlop, History of the fiction. 2. A., Edinb. 1816. 3 Bde. Übersetzt und vermehrt von Felix Liebrecht. Berl. 1851. P. Heyse (mit Kurz und Lafstner). Deutscher Novellenschatz (mit Einleitungen). Stuttg. 1872 ff. E. Zola, Le Roman expérimental. Par. 1880. Hellm. Mielke, Der deutsche Roman d. 19. Jahrh. Berl. 1898. Detl. Fr. v. Biedermann, Der Roman als Kunstwerk. Dresden 1870. Friedr. Spielhagen, Beiträge z. Theorie und Technik des Romans. Lpz. 1883. Leo Gregorovius, Die Verwendung historischer Stoffe in der erzählenden Literatur. München 1891. J. Wassermann, Die Kunst d. Erzählg. („Die Literatur" VIII). Lessing, Abhandlungen über die Fabel (im Fabelbuch. Berl. 1759). Jakob Grimm, Wesen der Tierfabel (1834. Reinhart Fuchs I. Kap.). Weddigen, Das Wesen und die Theorie der Fabel. Lpz. 1893. Noelle, Beitr. zum Studium der Fabel. Cuxhaven 1898. M. Marcobruni, L'Evolution de la Fable en France. Mil. 1902. A. Torefini, Per la Storia del Poema Georgico. Montepulciano 1902. A. Biese, Pädagogik und Poesie. Lpz. 1900. Conr. Wilh. Kambli, Kunst und Leben, in ihrer Wechselwirkung aufeinander. Frauenfeld. 1905. Paul Schulze-Berghof, Schiller und die Kunsterzieher. Lpz. 1905. W. Dierks, Das Problem der künstlerischen Erziehung. Berl. 1905. Wilh. Ostwald, Kunst und Wissenschaft. Lpz. 1905.

Kapitel 1. Lyrik.

§ 74. Musikalische Beziehung.

In der Strophe erreicht die poetische Form den Punkt der Reife, wo sie das schließende Gefäß für den in sie ausströmenden Inhalt wird. Diese vollständige Deckung der poetischen Absicht mit ihrem engsten Ausdruck scheint nur möglich in jenem ursprünglichen Momente poetischer Aussprache, wobei die Beziehung auf das musikalische Moment in ihr noch als eine notwendige und unmittelbare empfunden wird. Das musikalische Verhältnis hierin belegt schon im allgemeinen der Ausdruck Stimmung (vom „Stimmen", dem harmonischen Instandsetzen der musikalischen Instrumente); denn man braucht ihn für jeden der poetischen (künstlerischen) Hervorbringung oder dem poetischen Genusse günstigen Seelenzu-

stand. Die Gattung poetischen Schaffens, welche hieran den nächsten Anteil hat, führt ihren Namen vom Gesangbegleitungsinstrument der Griechen: lyrische Dichtung, Lyrik.

§ 75. Der Dichter selbst als Held des lyrischen Gedichts.

„Ich singe, wie der Vogel singt, der in den Zweigen wohnet; das Lied, das aus der Kehle dringt, ist Lohn, der reichlich lohnet", bekennt der Goethische „Sänger". Er hat damit den Kern aller Dichtungen bloßgelegt, der in der Lyrik am reinsten, noch völlig unverhüllt vom umschließenden Weltstoff des Epos und Dramas, zutage tritt. Der Dichter selbst ist der Held des lyrischen Gedichts. Sein Lieben und Hassen, seine Lust und Qual, sein Erkennen und Wollen selbst wird Gegenstand der poetischen Anschauung. Sich davon zu befreien, die Stürme seines menschlichen Ichs aus dem reinen inneren Selbst auszuscheiden und so zu bemeistern, darum singt der echte Dichter. Es gibt keine Beziehung und keinen Zustand menschlichen Gefühls, keinen Grad menschlicher Leidenschaft, der in der Lyrik nicht zum Ausdruck gelangen könnte.

§ 76. Einteilung der Lyrik.

Wir haben hiermit schon die Art der Einteilung für die Lyrik angedeutet: dem Grade nach — quantitativ — vom kleinsten Lied, dem Ausdruck jeweiliger Stimmung, bis zur vielumfassenden Ode, die in fesselloserm Schwunge frei dahinströmt; dem gegensätzlichen Zustande (der Stimmung) nach — qualitativ gleichsam im Dur und Moll — Satire und Elegie; der Beziehung nach (relativ), in die das Gemüt sein Erkennen und Wollen stellt, nach außen oder nach innen (expansiv oder kontraktiv) weltlich und geistlich. Man wird nach dieser Einteilung die alten Scheidungen der Poetik auf dem lyrischen Gebiete verstehen, ohne sie sich dabei starr und uneingeschränkt zu eigen zu machen. Hoher Dichtergeist vermag in

das kleinste, anspruchlos gestaltete Lied die Stärke des Ausdrucks, die Fülle und Breite der Anschauung zu legen, welche die schulmäßige Klassifizierung der Ode vorbehält. In erregten Gemütern schwankt Hoch- und Niedergang der Stimmung, Lust und Schmerz, Forderung und Nachlaß, Weltangriff und Weltflucht viel zu sehr, als daß sie sich stets in sauber abgetrennten Kapiteln gesondert auszutoben vermöchten. Vollends die Scheidung zwischen geistlichem und weltlichem Gebiete läßt reine Poesie, sobald sie einmal die Fesseln der Kulte von sich abgestreift hat, am ehesten verschwinden. Gott in der Welt, die Welt in Gott suchen und finden zu lehren, ist ja gerade das schöne Vorrecht des Dichters vor dem Priester.

§ 77. Allgemeinheit der lyrischen Dichtung.

Daß der oben abgehandelte Unterschied zwischen Natur- und Kunstpoesie in der Lyrik am greifbarsten hervortreten muß, erhellt schon aus der Kürze und Einfachheit der poetischen Form im Liede. Ihrer kann sich jedermann im geeigneten Momente bemächtigen, und sei es auch nur in der primitiven Fassung der Zwei- und Vierzeile (G'stanzeln, Schnadahüpferln unserer Gebirgsvölker). Das richtige Volkslied muß daher ein Jedermannslied sein, von jedermann, für jedermann gesungen. Höchstens Stand, Beruf, Gewerbe des Sängers darf anklingen, der sich so zum Chorführer seiner besonderen Genossen in der allgemeinen Sangeslust macht (Soldatenlieder, Studentenlieder, „Müllerlieder", im allgemeinen Handwerkslieder, Bergreihen, d. s. Bergmannslieder). Das Kunstlied vermittelt die Persönlichkeit seines Verfassers, seine Auffassung der Welt, seine speziellen Bezüge in ihr zu seinem Kreise, seinen Lieben. Doch ist Simon Dachs „Annchen von Tharau" volkstümlich geworden, als Typus der „durch Kreuz, durch Leiden, durch allerlei Not" erwählten Braut. Hinwiederum haben die Romantiker gar manches „im Volkston" gedichtet, was nur inner-

halb ihres ganz besonderen Kreises verständlich wird. Goethes Kraft, gleichsam aus der Volksseele heraus zu singen, läßt ihn wirkliche Volkslieder geradezu nach- und weiterdichten („Wie kommt's, daß du so traurig bist?"); Eichendorff, Uhland, Heine haben dem Zeitalter seine verbreitetsten Volkslieder gegeben.

§ 78. Stoffwelt des Liedes.

Betrachten wir die Stoffwelt des Liedes. Wir werden nicht feststellen können, daß sie eingeschränkter sei, als die der Poesie überhaupt. Gegenstand des Liedes kann alles sein, auch das rein Historische, welches sich in objektivierter Behandlung das Epos zu eigen macht, oder das Szenisch-Aktuelle, das im Drama, vom Dichter abgelöst, für sich selber wirkt. In der Ballade (italien. wörtl. Tanzlied, jedoch ohne Bezug zu alter Reigenpoesie gerade im Norden eingeführt zur musikalischen Bezeichnung seiner jetzt mit diesem Namen verbundenen episch-dramatischen Volkslieder) finden wir alle diese Momente zusammenwirkend. Entschieden lyrischer Charakter (sangmäßiger Strophenbau), historischer (sagenhafter, doch auch bloß anekdotenhafter) Vorwurf, dramatische (dialogische) Form. (Zumal bei Goethe: Erlkönig, Fischer, Braut von Korinth, Gott und die Bajadere, Zauberlehrling, Hochzeitslied, Ballade vom vertriebenen und zurückkehrenden Grafen. Streng dialogisch: die Müllerinballaden, welche je den altenglischen, altdeutschen, altfranzösischen, altspanischen Balladencharakter nachbilden sollen.)

Charakteristikum des Liedes wird nun unter allen Umständen hier die Einfachheit sein müssen. Einfachheit des Vorwurfs! Denn er soll in Kürze, in einem zusammenhängenden Sangesvortrag von einem einzelnen erschöpft werden. Daher darf er weder weitverzweigt noch unübersichtlich sein, wodurch eine Reihe spezieller Stoffe von selbst sich

der Liedbehandlung entziehen werden, welche die Triumphe dramatischer und epischer Kunst bilden. Vergeblich bemühte man sich in der Rousseau-Ossianischen Epoche (nicht zufällig zugleich des selbständigen Aufschwunges der Musik!) bis auf die überflutende Romanlyrik Jean Pauls, dies zu erzwingen. In der Poesie erschöpft sich bei bloßer Häufung ohne die selbständigen technischen Kunstmittel der Musik die lyrische Stimmung (über die Hilfsmittel des epischen Stiles s. u.). Doch ersetzt das Lied vieles durch die ihm ganz besonders gemäße eigentümliche Art, Umstände, namentlich vorausliegende anzudeuten, verwickelte Verhältnisse durch Empfindungsausdruck subintelligieren (ahnen) zu lassen. Hier wird der Lyriker gelegentlich Lehrer des Epikers, durchaus aber des wirkungsvollen Dramatikers. Was Fr. Th. Vischer das Punktuelle des lyrischen Gedichts nennt, das völlige Ausschöpfen einer einzigen Situation, erweist sich somit exemplarisch für die gesamte poetische Kunst.

§ 79. Epigramm (Satire, Elegie, Panegyrikus).

Als das konzentrierteste Produkt der Lyrik und der Poesie überhaupt gilt uns das Epigramm („Ist Poesie Raserei, so ist sie in Epigrammen die kürzeste" Wernicke). Unter dem Titel „Epigramm" (Aufschrift) faßt die antike Poetik alles zusammen, was in der kurzen knappen Form (gewöhnlich des einfachen Distichon: Hexameter und Pentameter, s. S. 102) sich vereinigt. Da Kürze des Witzes Seele ist, so wird freilich die komische Pointe gerade hier vorzugsweise Bewährung suchen, wie wir es noch heute in den Stichelversen der Bergbewohner beobachten können. Komische Wendung zumal mit agressiver Spitze (der „Stachel" des Epigrammes, vgl. Goethe und Schillers „Xenien" nach dem Muster des römischen Epigrammatikers Martial) ist aber keineswegs der ausschließ-

liche, ursprüngliche Charakter des Epigramms als eines kurzen „Sinngedichts“. Getreu seiner Grundbedeutung als Aufschrift kann es ebenso ernste und empfehlende Wendungen bringen, als komische und tadelnde. Grab- und Lobschriften auf Denkmalen sind der sinnfällige Ausdruck dieser abweichenden Grundrichtungen des Epigramms. Das Epigramm bildet so den Ausgangspunkt für drei wesentliche Richtungen der Poesie, die auch unmittelbar ins dramatische und epische Gebiet übergreifen können: nämlich die satirische, die elegische und die panegyrische Richtung.

In der Satire (von lat. satura lanx, volle Schüssel, jedenfalls unter Einwirkung der Namensform der komischen Wald- und Feldgottheiten) vereinigt sich gleichsam ein Schwarm von Stachelversen, um einen einzigen Gegenstand von allen Seiten anzufallen (Juvenal). In der Elegie (Erklärung ungewiß: von einem klagenden Refrain ἔ λέγε; εὖ λέγειν?) knüpft sich eine Reihe ernster, nicht gerade immer schwermütiger Betrachtungen an eine einzige, gehaltene Empfindung abschließender Einsicht, notwendiger Resignation. Ihre Form ist das fortgesetzte Distichon des Epigramms (Elegeion). (Schillers „Spaziergang“, Goethes „Euphrosyne“.) Im Panegyrikus (πανηγυρικὸς λόγος, Lied der allgemeinen Festversammlung) wird das lobende Wort zur weitausgeführten Lobrede an Große jeder Art, zu allen Zeiten meist an Machthaber, an letztere mehr zu Lebzeiten als nach dem Tode (poetischer Nekrolog). Im Altertum hat Pindar (aus Theben 5. Jahrhundert v. Chr.) diese Dichtungsart zu erhabenen Betrachtungen über höchstes menschliches Bestreben, echtes bürgerliches Verdienst und wahre Herrschertugend verwenden dürfen. Neueres Muster eines klassischen Panegyrikus (in dialogisch-dramatischer Form) ist Schillers „Huldigung der Künste“ (an die Erbprinzessin von Weimar, Maria Paulowna, Großfürstin von Rußland).

§ 80. Chorlied.

Der gerade Gegensatz zum Epigramm, als der literarischen Festlegung des Einzelspruches, der Gnome, ist das Chorlied, die einheitliche Zusammenfassung einer lyrischen Mehrheit. In unserer vielstimmigen, polyphonen Musik (nicht so in der antiken homophonen, einstimmigen) tritt diese Mehrheit in der harmonischen Vielfältigkeit der Stimmen sinnfällig hervor. In der Poesie aber zeigt sich die Mehrheit streng zur Einheit zusammengefaßt. Im Text weichen die Stimmen nicht, höchstens im Zeitpunkt der Einsätze voneinander ab. Im Chor findet sich also eine einheitlich (harmonisch) gestimmte Gesamtheit ebenso streng zusammen, wie sich im Epigramm eine abweichend gestimmte Individualität scharf von der Masse heraushebt und sich ihr gegenüberstellt. Im Chor schießt jene Punktualität der lyrischen Poesie gleichsam in Radien nach allen Seiten aus, teilt sich mit. Der Chor bildet den Umkreis für die lyrische Situation. Daher ist ihm der Kehrreim (Refrain) so gemäß, in welchem der Chor die Abschlüsse der Solostrophen oder ihren Grundgedanken aufgreift und sich so das Einzelgedicht durch Anteil zu eigen macht. Vgl. Goethe, Kophtisches Lied:

Kinder der Klugheit, o habet die Narren
Eben zum Narren auch, wie sich's gehört!

Rechenschaft:

Sollst uns nicht nach Weine lechzen,
Gleich das volle Glas heran,
Denn das Ächzen und das Krächzen
Hast du heut schon abgetan.

und Ergo bibamus.

Im Chorlied können wir daher ebenso den Ausgang für jene Richtungen lyrischer Poesie finden, in denen Massenempfindungen zum Ausdruck gebracht werden, wie im Epi-

gramm für die streng subjektiven. Wo gesellige Vereinigung heiterer und ernster Natur irgendwie vorausgesetzt wird, zielt das Lied auf chorische Wiedergabe. Namentlich jener Ernst, in dem jede Gesamtheit sich trifft, bei dem persönliche und Standesbeziehungen schwinden, die religiöse Erhebung, erheischt von Natur den chorischen Ausdruck. Geistlicher Sologesang ist nur am öffentlichen Ort, am besten in der Kirche selbst, als Zwischensatz zwischen Chören angebracht. Über private Andachtsübungen des einzelnen gerade vermittels Gesanges vergleiche man Kants schalkhafte Bemerkungen (Kritik der Urteilskraft I § 53 und Anm.). Der katholische Hymnus, wie der protestantische Choral sind auf Massenbeteiligung angelegt und ohne sie wirkungslos.

§ 81. Auseinandertreten des Chores.

Fällt der Chor irgend auseinander, sei es in gegeneinanderstreitende Massen (Halbchöre), oder gar in sich ablösende und selbständig heraustretende Persönlichkeiten, so hört er auf, lyrisch zu sein. Er wird, wie es in der Natur des Vorgangs liegt und die Literaturgeschichte auf jeder ihrer bezüglichen Stufen, im Altertum, Mittelalter und in der Neuzeit, schlagend bestätigt, zum Drama. Immer wieder hat das Drama an chorische Lyrik angeknüpft. Im Altertum, wo dieser Übergang in der Äschyleischen Tragödie mit ihrer in der Wucht der Chormassen noch gänzlich eingewurzelten Handlung höchst anschaulich wird, im Mittelalter, wo aus der Teilung und Stimmenabsonderung der Oster- und Weihnachtschöre (Tropen) die kirchliche (Mysterien-)Bühne hervorgeht, selbst in der Neuzeit, wo die Renaissance so lange an dem musikalisch-dramatischen Chore herumexperimentiert, bis sie unser modernes musikalisches Drama, die Oper, geschaffen hat. Der Chor bildet also, wie man sieht, historisch wie systematisch, die notwendige Vermittlung von der Lyrik

zu der zweiten, wie viele (nach Aristoteles) wollen: höchsten jedenfalls im technischen Verstande, vollständigsten Gattung poetischen Schaffens, der dramatischen.

Kapitel 2. Das Drama.

§ 82. Inneres Verhältnis der Lyrik zum Drama.

Wir haben die Entstehung des Dramas damit gekennzeichnet, daß aus dem Chore Persönlichkeiten selbständig heraustreten. Schon dies Heraustreten bedeutet eine Tathandlung, und Handlungen sind es, welche die aus dem lyrischen Untergrunde losgelösten, poetisch selbständig gewordenen Persönlichkeiten im Drama durchführen. Im antiken Drama blieb der Chor neben diesen handelnden Persönlichkeiten, den „Aktoren", als eine Art von lyrischer Gesamtpersönlichkeit bestehen, welche die Handlung verfolgt, sogar so, daß sie mit den handelnden Personen in Verkehr tritt, ohne jedoch in die Handlung selbst einzugreifen. Ein sprechender Beleg für das innere Verhältnis der Lyrik zum Drama, und seine poetischen Grundrechte (vgl. u. § 97 S. 141). Diese leugnet man heute, sucht das Drama abgesondert von der Dichtung zu einem Ding an sich, einer vorgeblichen selbständigen Kunst hinzustellen. Mit seiner künstlerischen Verflachung zur bloßen „Mimik" fördert man so nur den allgemeinen Theaterwahn, vor dessen schädlichen Folgen (idola theatri) schon Lord Bacon (um 1600) warnt.

§ 83. Besonderer Charakter des Dramas.

Ist die Lyrik die Dichtung der Persönlichkeit, so wird das Drama, wie wir sehen, streng vermittelt durch den Chor, zur Dichtung der Persönlichkeiten. Und zwar nicht mehr wie im Chor der Persönlichkeiten miteinander, sondern der Persönlichkeiten gegeneinander. Das Drama bedeutet in

der Dichtung die Auseinandersetzung handelnder Persönlichkeiten in einem bestimmten Falle mit ausschließlich auf diesen Fall bezüglichen Voraussetzungen und notwendig daraus folgendem Endergebnis. Eine Folge von Szenen, d. h. dargestellten Lebensvorgängen, gibt noch kein Drama. Das poetische Interesse muß schlechterdings die ganze Szenenfolge unter sich zusammenfassen und auf einen bestimmten Mittelpunkt beziehen, um die dem Drama eigentümlichen poetischen Wirkungen zu erzielen. Dies ist die dem Drama eigentümliche Punktualität des poetischen Schaffens, die Einheit des Interesses, und alles was man seit des Aristoteles ersten wichtigen Sätzen über diese Frage behauptet und gestritten hat, geht darauf zurück. Ein irriger Schluß daraus sind die durch Lessings Kritik aus dem dramaturgischen Kanon beseitigten drei Einheiten der Franzosen (des Orts, der Zeit und der Handlung), welche äußerliche Forderungen der theatralischen Natürlichkeit (daß ein Vorwurf sich binnen 24 Stunden an demselben Flecke abspiele) an die Stelle der dramatischen Konsequenz setzen.

Das Interesse richtet sich im Drama nicht mehr auf die Persönlichkeit des Dichters, der das Weltbild in sich trägt, sondern es geht auf Persönlichkeiten, die, von ihm losgelöst, das Weltbild „durchführen", in ihrem Handeln zur Darstellung bringen. Daß hinter diesen Personen der Dichter steht, tritt vollständig zurück. Man soll es vergessen. Man soll ihn, den Dichter vor allen Dingen, seine besondere Geistesanlage, sein besonderes Verhältnis zu Welt und Menschen vollständig vergessen eben über der Welt und den Menschen, die er im Drama sich gestalten läßt. Diese Welt, diese Menschen tragen ihre Bezüge, ihren Charakter in sich. Es ist die höchste Kunst des Dramatikers, diese Welt und ihren Charakter so zum Ausdruck zu bringen, wie er in sich ist. Nicht jeder Mensch, der die Welt eben so sieht, wie sie dem platten Auge

erscheint, sieht die Welt, wie sie ist, wie sie eigentlich in sich ist. Das ist es, was uns so überwältigend an den entscheidenden Stellen großer Dramen überkommt, daß uns dann für Momente die Binde vom Auge fällt und wir uns wie im Kern der Welt fühlen. In Shakespeare ist diese besondere dramatische Kraft des Poeten so stark wirksam, daß seine Person jetzt nach dreihundert Jahren beinahe so zur Mythe geworden ist, wie dem Altertum bereits der Name seines großen Epikers, des Homer. Ein blinder Bettelpoet, meint man, könne den Glanz des Homerischen Epos nicht ersonnen haben, ein ungelehrter Schauspieler nicht die Tiefe des Shakespeareschen Dramas.

Das Drama ist also seiner poetischen Idee nach ein Weltbild *für sich* (ohne poetische Rahmen), und die Personen in ihm handeln *unter sich* (ohne den Dichter). Das, was dieses Kunstwerk zusammenhält, muß demnach ganz in dasselbe hineinfallen. Strenger, als in jedem anderen poetischen Gebilde, wird hier die künstlerische **Anordnung** und **Auswahl** des Stoffes sein müssen.

§ 84. Bühnentechnik.

Hierin begegnet sich der Poet im Dramaturgen mit dem Techniker, der in dem engen Rahmen eines Theaterabends (2—3 Stunden) auf einem beschränkten, vielfach bedingten Lokal (der Bühne) vor einer bunt zusammengewürfelten Menge von sehr verschiedener Bildung und Fassungskraft ein Stück Welt lebendig und greifbar machen soll. Die Forderungen des inneren Baues (der Konstruktion) des Dramas werden verstärkt durch diejenigen seiner äußeren Einrichtung bei der Aufführung (seiner Ökonomie). Zeit und Raum müssen nach Kräften ausgenutzt werden, ohne daß mit der Zeit Langeweile oder Ermüdung, im Raume Leere oder Verwirrung eintrete. Die Handlung legt sich daher in Hauptstücke (**Akte**)

und diese wieder in einheitliche Auftritte (Szenen) auseinander, in denen immer wieder je ein bestimmter Entscheidungspunkt die Spannung in Atem hält und zugleich nach Möglichkeit alles für das Gesamtbild Notwendige an seinem Teile angebracht wird. Zwischen die Akte trat als Abwechselung bei den Alten der Chor in rein lyrischer Verwendung, bei uns gegenwärtig Ruhepausen, mitunter noch mit Instrumentalmusik ausgefüllt. Der Bühnenraum bestreitet bei erhobenem Vorhang (während der Akte) das Phantasiebild des Zuschauers. Dies fordert die Handlung, er darf daher nicht leer bleiben („scène vide"); es fordert Übereinstimmung, er darf daher nicht willkürlich sein, zumal in unserer Zeit, die von den ursprünglichen allgemeinen szenischen Andeutungen zu sehr bestimmter, oft unnötiger, überladener Dekoration fortgeschritten ist.

§ 85. Dramatische Komposition.

Das Interesse muß nach Stärke und Umfang zusammengehalten werden: es darf nicht geschwächt, es darf nicht verzettelt werden. Diesem Zwecke dient das entschiedene, durch keine Abschweifungen aufgehaltene Hinaufführen der Handlung auf ihren natürlichen Höhepunkt, auf dem die in ihr zum Ausdruck gelangenden persönlichen Gegensätze voll aufeinander prallen und so den geforderten Abschluß der Handlung in einem auffallenden Ereignis (sei es des Hasses oder der Liebe: Tod oder Versöhnung) notwendig herbeiführen. Man nennt diesen Höhepunkt der Handlung nach Aristoteles Peripetie, d. h. ihren Umschlag ins Widerspiel der Begebenheiten (Aristot. cap. 11. 1452a 23 sq. ἡ εἰς τὸ ἐναντίον τῶν πραττομένων μεταβολή). Man wird nämlich leicht bemerken, daß die Handlung im dramatischen Sinne immer so gebaut ist, daß die im Anfange sich gut anlassende schließlich ihr Widerspiel ins Schlechte erfährt, und umgekehrt anfängliche Trübsal sich

am Schlusse glücklich ausgleicht. Gerade dadurch wird der für fremde Schicksale notwendige, gleichsam materielle Anteil (die Spannung) gesichert und diejenigen Handlungen, die in diesem Sinne der Peripetie entbehren (Aristoteles' einfache Handlungen im Gegensatz zu den verwickelten mit Peripetie), werden nicht diesen besonderen dramatischen Eindruck machen (Sophokles' Ödipus in Kolonos).

Die Peripetie ist besonders eindringlich, wenn in ihr die Personen der Handlung ganz sicher auf dem Punkte zu stehen meinen, wo sich ihr Geschick ins Gute beziehungsweise ins Schlimme wenden muß, während der Zuschauer aus den angesponnenen Fäden das Gegenteil unabwendbar herankommen sieht. So hat Aristoteles schon das Beispiel des Ödipus herangezogen, der den alten Hirten, den einzigen lebenden Zeugen seiner Aussetzung, kommen läßt, um, wie er hofft, endgültig von der Furcht vor dem Fluche befreit zu werden, aber gerade durch ihn die Gewißheit seiner Herkunft und damit die furchtbare Begründung des Fluches erfährt. Wir können hier als ebenso auffallend die „Braut von Messina" unseres Schiller anführen, in der die feindlichen Brüder beide die friedliche Begleicherin ihres Geschicks gefunden zu haben wähnen, während der wissende Zuschauer ahnt, daß es die eigene Schwester und die letzte, tödliche Entfeßlerin ihre Rivalität sein müsse. Hinwiederum findet die ausgestoßene, um den ermordeten Vater und die geschändete Familienehre trauernde Elektra auf dem Höhepunkt der Verzweiflung den Mann, den sie als rächenden, schützenden Bruder erkennt. Ebenso findet bei Goethe der von Furien verfolgte Orest in dem Augenblicke, da er geopfert werden soll, die Schwester Iphigenie als versöhnende Priesterin der ihn heilenden Göttin.

Es ist schon aus diesen Beispielen klar, daß Erkennungen (Aristoteles: ἀναγνωρίσεις) in der Peripetie eine große

Rolle spielen werden. Und zwar nicht bloß Erkennungen der entscheidenden Personen an sich, sondern der um sie verflochtenen besonderen Bezüge und Verhältnisse, die den Gang des Dramas bestimmen. Die wundersamen Zusammenhänge und Fügungen des Menschengeschicks, die dem zerstreuten Auge des Weltmenschen im Zeitlaufe verschwimmen und zerflattern, die Poesie packt sie im Drama am festesten zusammen, legt sie am deutlichsten bloß. Freilich handelt es sich nicht immer bloß darum, daß lang Getrennte, Geschiedene, einander Suchende sich finden. Viel bedeutsamer erscheint die rein geistige Erkennung im Drama. Das schlummernde Geheimnis im Leben und Charakter der Personen wird in ihm ganz durch sie selbst offenbar. Der abgedankte Lear muß erkennen, wie es im Innern derer aussieht, denen er alles geopfert; er muß erkennen, wem er unrecht getan hat, wer ihn wahrhaft geliebt und wer nur im argen Schein. Der alte Mohr muß erkennen, welcher von seinen Söhnen der Bösewicht und Verbrecher ist. An der Tat, am Ereignis demaskiert sich gleichsam die Seele des Menschen, wird sein Inneres offenbar. („Jetzt sehe ich, wie du bist!" „Du bist erkannt!" u. dergl.) Selbst in den gewöhnlichen Fluß des Alltagslebens bringt eine ungeheure Tat, ein Ereignis ein dramatisches Moment. Seine Selbstverständlichkeit wird dadurch gleichsam Lügen gestraft. Das kaum Erwartete trifft ein, das Unverhoffte geschieht. Das eben ist dramatisch. Die Dramatiker sichern sich gern die augenfällige Bewährung, Bestätigung der Erkennung durch Ringe, Briefe, körperliche, sonst verhüllte Kennzeichen, Male, Wundnarben, Dokumente. (Das Kinderkleidchen in Euripides' Jon, Oreste und Elektra, Lessings Nathan.) Doch darf dies äußere Erkennen nur ein letztes Siegel des inneren Erkennens der Sympathie, der gemütlichen Bezüge sein, nicht umgekehrt diese sich an jene anspinnen. In diesem Sinne gerade eine auf das Trügliche der

Erkennungsmerkmale gegründete Peripetie sollte die des unvollendeten Schillerschen „Demetrius" werden.

§ 86. Exposition und Katastrophe.

An der Peripetie pflegt besonders scharf hervorzutreten, welche Sorgfalt der Dramatiker auf eine geschickte Einführung der vollständigen Vorgeschichte seiner Handlung, die Exposition, zu verwenden hat. Jedes fehlende, aber auch jedes überflüssige, vornehmlich aber jedes schief, d. h. ohne geraden Bezug auf das untrennbare Gewebe der Handlung eingeführte Moment wird im Verlaufe des Dramas fühlbar und demnach die Wirksamkeit, ja die Möglichkeit der Peripetie hemmen. Ein klassisches Beispiel, wie ein Motiv durch seine Emanzipation von der ursprünglichen Handlung diese überwachsen und in ihrer eigentlichen Idee zunichte machen kann, ist das der Freundschaft des Marquis Posa in Schillers „Don Karlos". Ähnlich Weislingen in Goethes „Götz". Doch hat Schillers dramatische Lebendigkeit es vermocht, die Intention seines Helden so unmerklich und so fortreißend in die seines Freundes hinüberzuführen, daß die Veränderung der Direktive des Dramas kaum an der Peripetie, freilich wohl an dem für Karlos notwendig nachteiligen Abschluß des Dramas fühlbar wird. Goethes „Götz" teilt sich durch die Weislingenaffaire in zwei gleichmäßige Kronen, von denen freilich die eine so schön der andern als Folie dient, daß das Stück an poetischer Wirksamkeit gewinnt, was es an dramatischer Schlagkraft verliert. Man bezeichnet diese Konzentrierung des dramatischen Fadens um einen bestimmten Mittelpunkt treffend mit dem Bilde von der Schürzung des dramatischen Knotens. Mit der Peripetie beginnt sich dann dieser Knoten zu entwirren, und es tritt das zutage, was als sein notwendiges Ende von Anfang an in ihn gelegt war, die Katastrophe.

§ 87. Tragödie.

Dieses griechische Wort (Katastrophe) hat nun, und zwar vom Drama her, ganz die Bedeutung eines unglücklichen, erschütternden Ausgangs angenommen. Ja, man bezeichnet einen solchen Ausgang geradezu als tragisch, d. h. als den Ausgang einer Tragödie. Das griechische Wort „Tragödie" würde demnach einfach ein Drama mit unglücklichem Ausgang bedeuten. Dies bedeutete es jedoch den Griechen selber nicht. Die Griechen nannten ein Drama mit glücklichem Ausgange ebensogut Tragödie, ganz einfach darum, weil bei ihnen das Wort noch die außerpoetische Bedeutung einer religiösen Kultushandlung (des Bacchusopfers eines Bockes τράγος) besaß, während es für uns sich völlig mit der dramatischen Aufführung deckt. Aus der Bedeutung aber, die das Wort angenommen hat, kann man unschwer entnehmen, daß der tragische Ausgang seiner Idee nach ein unglücklicher sein muß. Etwas von diesem Bewußtsein scheint trotz seiner sonstigen, die allgemeine griechische Anschauung wiedergebenden Theorie die berühmte Definition des Aristoteles von der Tragödie (6. Kap. seiner Poetik) zu erfüllen. Dieselbe läuft bekanntlich auf die merkwürdige Bestimmung der Aufgabe der Tragödie hinaus, daß sie durch Mitleid und Furcht eine Reinigung von solchen Leidenschaften (τὴν τοιούτων παθημάτων κάθαρσιν) bewirke.

§ 88. Katharsis.

Die Aristotelischen Worte von der Katharsis haben die reichste und mannigfachste Auslegung erfahren. Ganze Zeitalter und fast alle bedeutenden Geister haben sich mit dem ihnen zugrunde liegenden Problem auseinandergesetzt. Auch hier ist das Rätsel das ewige Rätsel des Menschen, das den Grund für das Interesse am Tragischen abgibt. Aus allen

ihren mitunter stark abweichenden Erklärungen geht zum mindesten das eine hervor, wie eigentümlich, um nicht zu sagen wunderbar den Menschen ihr ästhetisches Wohlgefallen an dem Jammergeschick der tragischen Helden erscheint. Der tragische Held leidet, und er leidet unverdient gerade im Sinne der höheren Menschlichkeit. Ein auf ihm lastendes Geschick ruft die Gegenwehr seiner ganzen Natur hervor, und wo der gemeine Mensch durch Ausweichen und Nachgiebigkeit sich hindurchhilft, unterliegt der tragische Held durch die Unbeugsamkeit seines Willens. Das antike (vorchristliche) Drama verschärfte im Geiste rein fatalistischer Weltauffassung dies Verhältnis, indem es auf der einen Seite die despotische Übermacht eines blind waltenden, sich durch Weissagung (Orakel, Träume) ankündigenden Geschicks, auf der anderen die völlige Ohnmacht der sich dagegen vergeblich wehrenden menschlichen Selbstbestimmung zur grausigen Bestätigung brachte. (Sophokles' Ödipus, Schillers Versuch einer Wiedererneuerung dieser Tragik in der „Braut von Messina", Schicksalsdramen.) Gegenüber der Weltsucht der heidnischen Sinnesart wirkte die Tragödie also tatsächlich als religiöses Moment. Denn sie erhielt die Gegenwart eines übermächtigen, transzendentalen (überweltlichen) Prinzips dem zur Selbstvergötterung (Ate) neigenden Heidentum in drohender Erinnerung (Nemesis). „Es fürchte die Götter — das Menschengeschlecht! — Sie halten die Herrschaft in ewigen Händen — und können sie brauchen, wie's ihnen gefällt!" So lautet das Lied der Parzen (Schicksalsschwestern) in Goethes Iphigenie. Der auf das Jenseits gerichtete christliche Geist (Shakespeare) wahrt demgegenüber die Bedeutung des sich transzendental selbst bestimmenden menschlichen Willens. In beiden Fällen ist diese Unbeugsamkeit des Willens die vielerörterte tragische Schuld, die auf den reinsten, edelsten Voraussetzungen beruhen kann (Antigone, Romeo und Julia, Cordelia, Hamlet), doch aber

selbst in solchen Charakteren jenen Grundzug der Auflehnung gegen höheres Walten nicht einbüßen darf. Der Heilige, der Märtyrer, der Gekreuzigte auf Golgatha (im „Passionsspiel", der heidnischen Tragödie in kirchlicher Form!) sind keine tragischen Charaktere. Ihre freiwillige duldende Ergebung schließt eben jene aktive Auflehnung aus, die allein tragisch, damit aber auch dramatisch (im Sinne der Handlung!) zu nennen ist. Noch weniger ist es die Leidens- oder gar Krankengeschichte rein passiver Jämmerlinge. Mit Recht warnt die antike Dramaturgie vor „Vollkommenheit" des tragischen Charakters, sei es im Guten oder im Schlechten. Shakespeare hat vollendete Güte (Cordelia, Desdemona, Hermione) nur im Gegenspiel als die guten Engel und Opfer seiner tragischen Charaktere (Lear, Othello, Leontes) verwendet; desgleichen vollendete Bosheit (Jago, den Neger Aaron) als ihre (Othellos, Titus') Dämonen; bloße Jämmerlinge nie! Es ist die Konsequenz des ungemeinen Charakters, die schon Aristoteles Poet. Kap. 15 als ὁμαλόν berührt; es ist das Absolute der Menschennatur, welches in der Tragödie seine Triumphe feiert. Auch im Schlechten (Richard III., Macbeth, Wallenstein)! Aber während das Schlechte, in der Verblendung des egoistischen Strebens befangen, an den Grenzen, die dem Ich gesetzt sind, scheitert, an der Unerschütterlichkeit der moralischen Weltordnung sich bricht, überwindet das Gute die Welt, wenn auch in bitterem Leiden und im selbstgewählten Tod (der tragische Wahnsinn und Selbstmord).

So führt die Tragödie das Furchtbare und Mitleiderregende in höchster Steigerung vor. Aber gerade, indem sie daran das Unzukömmliche, Schwankende, Trügerische des Lebens klarlegt, im Gegensatz zu der unendlichen Aussicht, die das unzerstörbare Triebwerk unseres inneren Wesens uns eröffnet, gerade dadurch erhöht sie uns über das Leiden dieses Lebens, beruhigt uns im Innersten über alle Rätsel des Ge-

schickes. Furcht und Mitleid, die härtesten aller Affekte, das Grauen vor dem allgemeinsamen Vernichter Tod und das Mitgefühl mit dem Leiden aller sind überwunden dadurch, daß wir in der Tragödie unser selbst gewiß geworden sind. Daher die ganz paradoxe, aber doch von jedem gefühlte Beruhigung, die seelische Befreiung am Schlusse einer wahren Tragödie, an der selbst unser physischer Organismus teilzunehmen scheint (medizinische, physiologische Erklärung der Katharsis: Entladung).

§ 89. Analyse der Schillerschen Maria Stuart.

In Schillers Drama Maria Stuart gibt die Auseinandersetzung des Wächters der in England gefangenen schottischen Königin mit ihrer alten Amme Hanna Kennedy über die grausame und ungerechte Behandlung Marias, zu der diese selbst hinzutritt, eine lebhaft bewegte Exposition. Ihre früheren Beziehungen sowie der gegenwärtige Stand der Dinge treten bei diesem Kampf um die Wahrung ihrer Würde deutlich hervor. Das Auftreten Mortimers, des in Frankreich für die katholische Sache in der Person der Maria gewonnenen Neffen des Kerkermeisters, bringt die Handlung ins Rollen. In ihm ersteht der Maria ein zum äußersten entschlossener Helfer, der mit ihrem mächtigen heimlichen Verehrer, dem Günstling der Königin Elisabeth, Grafen Leicester, in Unterhandlung tritt, zugleich so gewandt und verdachtlos, daß Elisabeth und ihr Staatsminister Burleigh ihn mit einem heimlichen Mordauftrag gegen die Maria betrauen können. Leicester gibt den Ausschlag in dem im Staatsrat der Elisabeth zum Ausdruck kommenden Verlangen, an Maria Gnade walten zu lassen. Ja, er bestimmt sie sogar, den Bitten der Gefangenen um eine Zusammenkunft in ihrem Kerkerschloß zu Fotheringhay nachzugeben.

Das sind die beiden ersten Akte. Bis hierher läßt sich Marias Sache sehr gut an. Am Anfang des dritten Aktes sehen wir sie im Vollgenuß der aus Anlaß der Zusammenkunft erlangten Freiheit, sich wieder in der Natur, im Parke, ergehen zu dürfen. Da auf der Höhe des Stückes, in der berühmten vierten Szene dieses Aktes, erfolgt die Peripetie. Mit grausamer Kälte und unerträglichem Hochmut tritt Elisabeth im Gefühl ihrer Macht der tief gedemütigten Feindin entgegen. Sie stellt sich erstaunt, erzürnt über dies Zusammentreffen; in unedlem Stolze triumphiert sie über die ihr zu Füßen sinkende Unglückliche, so daß diese, nicht mehr fähig, an sich zu halten, nunmehr die ganze Erbitterung, den ganzen Trotz der durch die illegitime Gegnerin um ihre königlichen Rechte gebrachten rechtmäßigen Herrin austoben läßt. Nun ist alles aus. Elisabeth geht in höchster Wut. Ein mißglücktes Attentat auf sie, bei der Rückfahrt vom Schlosse durch einen von Mortimers katholischen Genossen ausgeführt, reizt die Volkswut gegen die papistische Ruhestörerin und gibt Elisabeth die lang vermißte Rechtswaffe gegen sie in die Hand. Die Anschläge Mortimers, des rasenden Verehrers der Maria, mißlingen, da Leicester, um sich selbst vom Verdacht zu reinigen, ihn festnehmen läßt. Mortimer tötet sich selbst. Leicester selbst muß die Katastrophe herbeiführen; der feigherzige, doppelsinnige „Werber um zwei Königinnen" muß an der Geliebten selbst die Hinrichtung vollziehen. Und jetzt, Auge im Auge mit diesem Äußersten, im Angesicht des Todes erhebt sich Maria zu jener tragischen Höhe, die „nichts mehr auf Erden hat". Leicester hört ihr Haupt im Nebenraum vom Blocke fallen und sinkt ohnmächtig nieder. Elisabeth, von ihren Getreuesten verlassen, in vergeblicher Reue über das in Leidenschaft verhängte Todesurteil muß den Verlust des einzigen beklagen, dem ihr Herz anhing, Leicesters.

§ 90. Das Drama mit glücklichem Ausgang.

Ist also der unglückliche Ausgang im Drama etwas seinem eigentümlichen Ernste durchaus Gemäßes, ja von ihm Gefordertes, so darf man ihn doch nicht zum charakteristischen Merkmal des ernsten Dramas machen, im Gegensatz zu seinem heiteren Pendant, der Komödie. Dies geschieht und geschah vielfach. Im Mittelalter konnte Dante sein heiligen Ernstes volles Gedicht Göttliche Komödie nennen wegen des glücklichen Ausganges (im letzten Teil, dem Paradiso, vgl. die Widmung an Can grande della Scala). Das Ankämpfen der edlen Natur des Helden gegen die Härte seines Geschicks, das freudige, standhafte Ertragen der Schlechtigkeit und Gemeinheit der Welt kann sittliche Mächte zu seiner Rettung oder Entschädigung heraufbeschwören, die seine tragische Schuld vor unseren Augen in ein überweltliches Verdienst verwandeln. Die Alten gaben dem Ausdruck dadurch, daß sie die Person gewordene sittliche Macht, eine Gottheit, am Schlusse in den Gang der Tragödie eingreifen, die unlöslichen Fäden des Geschickes entwirren, den lastenden Fluch tilgen ließen (Deus ex machina wegen der szenischen Einführung des Gottes auf einer vom Himmel herabschwebenden Maschinerie). Im Christentum hat der unsichtbare Gott seine sichtbar gewordenen Boten, Engel und Heilige, zur Verfügung. Die Genien und gütigen Feen der Märchenwelt hat es gleichfalls nicht ihres poetischen Amtes zu entsetzen vermocht. In beiden Fällen wird gerade hier die Beihilfe der Musik mit ihrer das Wunderbare realisierenden Macht dem Drama erwünscht sein. Die Oper ist heute der rechte Boden für solche Vermittler eines glücklichen dramatischen Ausgangs (die dei ex machina der Gluckschen Opern, der fromme Einsiedler am Schlusse des „Freischütz", Sarastro in der „Zauberflöte"). Am reinsten poetisch ist es, wenn die sittliche Macht des Helden

sich selbst rechtfertigt oder ihm rein menschliche Helfer in Freundschaft und Liebe wachruft. Derartige verklärte Gebilde hat auch am vollkommensten Shakespeare geschaffen (Wintermärchen, Cymbeline, Sturm). Daß sie auch in der Oper zu ihrem Rechte gelangen können, zeigt Beethovens „Fidelio".

§ 91. Das bürgerliche Trauerspiel.

Mit der Verflüchtigung der dramatischen Spiele zur täglich gewohnten Zerstreuung und Unterhaltung breiter Volksmassen muß die Tragödie natürlich viel von ihrer spezifischen Würde, ihrer gewissermaßen transzendentalen Haltung in der Behandlung der menschlichen Geschicke einbüßen. Das Alltägliche mit seinen gewöhnlichen Gestalten und kleinlichen Verwicklungen, mit einer die Neugier oder das Tagesinteresse anlockenden (sensationellen oder aktuellen) Spitze wird hier zum Vorwurf des Dramas. Daß der idealere Boden des Mythos, den das antike Drama immer wieder neu zu gestalten liebte, oder der historischen Begebenheit verlassen wird, würde diese dramatische Gattung noch nicht so sehr von der Tragödie scheiden. Als das sogenannte „bürgerliche Trauerspiel" im vorigen Jahrhundert unter dem Einfluß der demokratischen Revolutionsbewegung einsetzte, verband man (Diderot und Lessing) damit die höchsten dramatischen Absichten, die unsere Klassiker zum Teil bewährten (Lessings „Miß Sara Sampson" und „Emilia Galotti"; Goethes „Clavigo", „Stella", Schillers „Kabale und Liebe"). Das äußerliche gesellschaftliche Verhältnis, das den mythologischen historischen Helden hebt, macht ihn noch nicht zum tragischen Helden. Was ihn zum tragischen Helden macht, ist sein eigentümliches Verhältnis zur Welt, sein besonderes Schicksal, die transzendentale Freiheit, die er bewährt. Das hebt ihn über die gemeine Masse, und dazu braucht er weder Prinz noch Heerführer zu sein, obschon dann das Exponierte seines Standorts das

Erschütternde seines Falles (die „Fallhöhe") an und für sich steigert. Das gemeine Gesellschaftsdrama (Intrigen-, Sensations-Rührstück), in dem familiäre Zerwürfnisse, ehelicher Zank, häusliches Unglück, Schulden, Krankheit, Vererbung das allgemeine Elend repräsentieren, entfernt sich vielmehr rein künstlerisch von der poetischen Aufgabe des Dramas, die das absolut persönliche Schicksal zum Gegenstande hat.

§ 92. Die Komödie.

Zu dieser Aufgabe kehrt dagegen die künstlerische Form des heiteren Dramas, die Komödie (von κῶμος fröhliches Gelage oder κώμη Dorf), wiederum zurück. Sie erwählt sich das Bereich des allgemeinen Lebens bewußt zu ihrem künstlerischen Gebiet. Aber indem sie sich darüber erhebt, indem sie die tausend Mißstände, Unfälle und Verdrießlichkeiten des Daseins in die Sphäre des Lächerlichen, des vom rein menschlichen Standpunkt gar nicht ernst zu Nehmenden rückt, dadurch wahrt sie sich von vornherein jene transzendentale Freiheit, welche sich die Tragödie, wie wir sahen, gerade durch das Auskosten der vollen Herbigkeit des Menschengeschickes erwirbt. Der tragische Held scheitert durch die Größe seiner Gesinnung an der Kleinlichkeit, Enge und Gebundenheit der Weltverhältnisse. Demgegenüber zeigt aber nun die komische Figur, daß darin die Erbärmlichkeit, Nichtigkeit und Gemeinheit ebensowenig zu ihrem Ziele gelangt. Sie wird gleichermaßen desavouiert, geprellt, bloßgestellt, abgeführt und gibt so wiederum dem wahren Menschheitsgefühle Gelegenheit, sich seiner selbst zu vergewissern, hier in der Form, daß es seiner selbst froh wird. Das eben ist das „Erheiternde", nach Aristoteles das unschädlich Lächerliche (γελοῖον οὐ φθαρτικόν) der Komödie.

Es ist ganz natürlich, daß die Komödie von ihrem Anfange an (in den grotesken politischen Karikaturen des Aristo-

phanes) darauf verfallen mußte, den komischen Figuren, überspannten Narren, eitlen Maulhelden, feigen Prahlhänsen, Windbeuteln, Schuldenmachern, Parasiten, verliebten Greisen, Kupplern, feilen Weibern usf., wahre Menschen als Gegensätze gegenüberzustellen, die dann im vollen Gefühle der Überlegenheit die Waffen des Witzes, der Schalkheit und Ironie gegen ihre Umgebung anwenden. So schon der von Gott Dionysos selber geführte tragische Dichter Äschylos in den die neuere Tragödienweisheit verspottenden „Fröschen" des Aristophanes; so das klassische Muster dieser Art, Prinz Heinz in der Falstaffkomödie Shakespeares.

§ 93. Gegensatzfiguren.

Die Gegensatzfiguren, in denen die komische Handlung sich von selbst zu größerem Ernst und vollerem Gefühl erhebt, vermögen den unlöslichen Zusammenhang zwischen Tragödie und Komödie auch äußerlich kenntlich zu machen, der den Platonischen Sokrates (im „Gastmahl") zu der Behauptung veranlaßt, daß ein guter Tragödiendichter auch ein guter Komödiendichter sein müßte. Keiner gibt ihm mehr recht, als der größte aller, Shakespeare, dem diese spezifische Form, durch Gegensatzfiguren Tragödie und Komödie einander anzunähern, so eigentümlich ist, daß es dem Schulverstande von jeher schwer fiel, sie auseinanderzuhalten, und er lange Zeit an dieser Weise des spät ganz gewürdigten englischen Dramatikers den größten Anstoß nahm. Die Tragödie läßt das Possenspiel zu dadurch, daß ihre Helden zu komischen Gegensatzfiguren werden oder solche neben sich stellen (Hamlet, Mercutio in Romeo). Und die Komödie steigert sich zur Tragödie dadurch, daß sie tragische Gegensatzfiguren in sich aufnimmt. Ein Stück wie Shakespeares „Kaufmann von Venedig" erzielt, voll auf dem Boden der Komödie stehend, geradezu tragische Effekte. Der größte aller Komödien-

dichter, Molière, hat in seinem Misanthrope einen sonst komischen Charakter so scharf als tragische Gegensatzfigur gefaßt, daß ihm zum tragischen Helden nichts weiter fehlt als die Tragödie.

§ 94. Die dramatische Fabel.

Der abgezogene Vorwurf des Dramas (μῦθος, argumentum, Fabel, Sujet) stellt rein objektiv eine Geschichte, eine Erzählung dar und läßt sich, wie jede tatsächliche Weltbegebenheit, in einen historischen Auszug bringen. Viele Dramen, diejenigen Shakespeares voran, lehnen sich an derartige vorhandene Berichte von Historien und angeblichen Begebenheiten. Ein solcher Berichterstatter nun objektiviert tatsächlich die Begebenheit dadurch, daß er sie als vergangen, als abgeschlossen vorbringt, während der Dramatiker sie als im Entstehen, als werdend vor unsere subjektive Anschauung bringt. Der Berichterstatter wird somit der einzige Vermittler, für uns das Durchgangsmedium für die ganze Begebenheit. Es wird gar nicht fehlen können, daß im Dichter diese Art Vermittlung wiederum eine besondere poetische Form annimmt. Es ist die Form des Epos.

Kapitel 3. Das Epos.

§ 95. Verhältnis des epischen zum dramatischen Dichter.

Im Epos kehrt der Dichter, der im Drama ganz hinter sein Werk zurückgetreten war, wieder gleichsam auf den poetischen Schauplatz zurück. Er selber trägt wieder seine Schöpfung vor, bleibt bei seiner eigenen Stimme, wie der Lyriker. Aber es ist nun nicht mehr seine eigene Angelegenheit, die er vorträgt. Es ist — wie im Drama — eine Handlung fremder Persönlichkeiten, die er aber nun als vollständige Begebenheit zu unserer Kenntnis bringt. Und selt-

sam! Während der Dramatiker in der gegenwärtigen Ausgestaltung seines Vorwurfs, bei aller Selbstentäußerung im ganzen, sich im einzelnen doch in jede seiner Persönlichkeiten verwandeln, sein Subjekt in sie versetzen muß, steht der Epiker, obwohl ihr einziger Vermittler, ihnen allen abgetrennt, streng objektiv gegenüber. Er berichtet, was er von ihnen gehört und gesehen hat. Er macht vorstellig, wie er sie gehört und gesehen hat. Sie selbst aber sind nicht er. Er leiht ihnen nicht seinen Atem wie im Drama, vergegenwärtigt sie nicht, wie sie gewesen sein können, sondern führt sie uns vor, ihre eigenen Worte und Taten, wie sie gewesen sind.

§ 96. Stellung des epischen Dichters zu seinem Stoff.

Das Drama ist also nach seiner äußeren Erscheinung (als Tatsächlichkeit auf „den Brettern, die die Welt bedeuten") zwar realistischer, seiner eigentlichen poetischen Bedeutung nach aber idealistischer als das vorgeblich streng ans Vorhandene sich anschließende Epos. Nun ist dies Vorhandensein, die Wirklichkeit der epischen Fakta freilich zunächst nur ein poetisches Vorgeben. Zwar der ritterliche Erzähler des Mittelalters versicherte sein gläubiges Publikum, daß er die Begebenheit in einem Buche so gefunden oder noch besser von einem Gewährsmann, Augenzeugen so gehört. Aber schon der freier seines poetischen Amtes waltende Heldensang bezieht sich nur im allgemeinen auf „alte Mären", und gar der antike, seines poetischen Rechtes bewußte Sänger ruft die Göttin der Einbildungskraft, die Muse, an, daß sie ihn durch bloße Eingebung über die Geschicke seines Helden erleuchte. Diese Anrufung der Muse (invocatio) ist mit mannigfacher Variation des Bezugs (auf die christliche Gottheit) von der auf die antike Kunst zurückgreifenden Geistesbewegung, der Renaissance, wieder aufgenommen worden. Äußerlich

den Verhältnissen der Neuzeit und dem Glauben der Dichter nicht recht entsprechend, wahrt sie im Kerne doch die epische Tradition, das Anrecht des Dichters auf poetische Ausgestaltung seines Stoffes von vornherein.

§ 97. Epische Technik.

Die Ausgestaltung des Stoffes wird begreiflicherweise schon im rein technischen Verstande wesentlich anders ausfallen müssen als im Drama. Wo der Dramatiker unter allen Umständen, selbst wenn er seine Bühne noch so fern von aller Rücksicht auf das wirkliche Theater in die Luft hineinbaut, immer das feste, szenisch abgegrenzte Bühnenbild vor die Augen führt, hat der epische Dichter den freien, alles verknüpfenden Raum unserer selbsttätigen Phantasie zur Verfügung. Er wird daher ganz anders mit ihm schalten können, ohne Rücksicht auf Szenen, die er miteinander zu verbinden hat, ohne Bedenken, woher er die Personen einzuführen und wohin er sie abtreten zu lassen habe, ohne stete Beziehung seines Vorwurfs auf das abgesteckte Teilchen Raum und Zeit, das ihm die Bühne dafür zur Verfügung stellt. Es ist daher auch meist ein epischer Zug (wie in Shakespeares historischen Stücken, Goethes Götz und Faust), der den Dichter dazu antreibt, im Drama die bühnengerechte Form zu sprengen; wobei wir freilich bei Shakespeares kaleidoskopischem Szenenwechsel die völlig kahle, dekorationslose Bühne seiner Zeit zu berücksichtigen haben. Aristoteles fordert zwar vom Drama, daß es auch gelesen oder episch (von einzelnen) vorgetragen seinen Eindruck mache. Aber mit dieser Forderung, die das dekorative und schauspielerische Effektstück („Spektakelstück") ablehnt, hat er nicht hilflose Dramenschmiede ermuntert, die ohne Gefühl oder Fähigkeit für die Gesetze des Dramas lediglich unaufführbare poetische Zwitter in dramatischer Form (Buch- oder Lesedrama) liefern.

Der epische Dichter darf also weit unbesorgter sich dem poetischen Formungstriebe an sich hingeben, weit freier vom geraden Wege der Handlung abschweifen, weit leichter die Folge seiner Bilder, die nun nicht mehr feste Szenen sind, sondern ineinander übergehen, durcheinanderschieben. Keine äußere Fessel bindet ihn. Die Probe auf diese epische Freiheit gibt das Auftreten der Romanze, gleichsam eines aus einem epischen Ganzen herausgesprengten Teilchens (wie der spanische Romanzenzyklus vom Cid, den Herder verdeutscht hat). Wie wir in der Ballade den lyrischen Ansatz zum Drama fanden (in unserer experimentierenden Zeit sogar als dramatischen Embryo auf dem Theater), so sehen wir hier in der Romanze das Zurückgehen des Epos in den Kreis des lyrischen Sängers. (Schillers Romanze vom Grafen von Habsburg[1].) Und beides, Ansatz zum Drama, wie Bestand des Epos, enthält die Idylle (richtiger: das Idyll, εἰδύλλιον Bildchen), die, wie ihr Name besagt, ein ruhendes, daher meist einfaches (ländliches, häusliches) Bild aus der bewegten Folge epischer Begebenheiten herausnimmt und in seinen besonderen (oft dialogisch gehaltenen) Rahmen stellt. Die drastische, wohl gar dramatische Lebendigkeit dieser doch durchaus episch gedachten Zustandsbildchen (vgl. ob. § 28), wie etwa Theokrits „Syrakusanerinnen am Adonisfest", kann die wechselseitige Durchdringung der epischen und dramatischen Technik klassisch belegen. Die neuere, mehr theatralisch ausstaffierte als dramatisch belebte Idylle neigt dagegen (nach lateinischem Muster, Virgil!) zur Lyrik, zumal die Sentimentalität ihres international berühmten deutschen Vertreters Salomon Geßner. Ein in neuerer Zeit seltenes Muster im Geiste der antiken Idyllendichtung (Theokrit) bietet Mörike, dessen wesentliche Sphäre diese Dich-

[1]) Obwohl ursprünglich als „Ballade" bezeichnet. Nur „Der Kampf mit dem Drachen" trägt von Schiller selbst die Bezeichnung „Romanze".

tungsart bezeichnet, in seiner „Idylle vom Bodensee" in 7 Gesängen[1]). Hierbei ist gerade im obigen Sinne das eigentümliche Rahmenbild (Martin und die Glockendiebe) zu beachten.

Die eingangs erörterte Theorie von der Entstehung des Volksepos aus Einzelgesängen (romance heißt eigentlich Gesang in der romanischen Volkssprache) stützt sich in Rücksicht auf die Poetik wesentlich auf die Freiheit des Epikers und wäre für das Drama unmöglich. Der epische Dichter schließt auch im Altertum als Vortragender seine Rhapsodie (wörtlich „abgerissenes Stück Gesang"), wann es ihm paßt, und der moderne Leser kann sein Buch aus der Hand legen, wann er mag oder ihn ein Geschäft abruft, beide, um zur beliebigen Zeit wieder an der Stelle fortzufahren, wo sie aufgehört haben. Äußere, kenntliche Abschnitte, die sich zugleich als Pausen für das Ruhebedürfnis ankündigen, dienen hier weit mehr der bloßen Übersicht, als inneren Gesetzen der Konstruktion, die höchstens in ganz großen Partien ihre dem Drama analoge Entwicklung (Exposition, Peripetie, Katastrophe) durchscheinen läßt.

§ 98. Epischer Stil

Diese Freiheiten sind dem epischen Dichter aus inneren Gründen seiner Form ebenso notwendig, als dem Dramatiker die Beobachtung seiner strengeren Regeln. Er, der nicht die Lebendigkeit der dramatischen Verkörperung, die Tatsächlichkeit der szenischen Aufführung für sich hat, wird jedes Mittel, jede Möglichkeit, seine Hörer oder Leser an sich zu fesseln, immer neu anzuregen, willkommen heißen. Daher empfiehlt gleich für die Exposition Horaz dem Epiker, sich nicht umständlich und peinlich an den zeitlichen Hergang seiner Geschichte zu halten, sondern den Leser gleich mitten in die Be-

[1]) Ed. Mörikes Gesamm. Schr. Leipzig 1905, Göschen. Bd. I, S. 328 ff.

gebenheit (in medias res) einzuführen, da die epische Form leicht das Nachholen jeder für die Erzählung wichtigen Vorbegebenheiten auch später an geeigneter Stelle verstattet. Es ist Pflicht des epischen Dichters, die Szenerie, die äußeren Umstände seiner Vorgänge lebhaft zu verdeutlichen, die Einzelheiten im Auftreten der Personen immer wieder neu zu berühren, nie zu vergessen, daß einzig er es ist, der alles vor die Phantasie zu bringen hat. Neue Erzähler, wie Boz Dickens, übertreiben drastischer, meist komischer Wirkungen halber dies alte epische Grundgesetz, erreichen aber gerade dadurch, vielleicht unbewußt, die leichte Orientierung in ihren vielfach zusammengesetzten, verwickelten und langen Geschichten. So wird der „reife junge Mann" (in ‚Our mutual friend'), der mit einer gleichdenkenden „reifen jungen Dame" einen für beide gleich enttäuschungsreichen Spekulationsehebund knüpft, unvergeßlich durch die weißen Flecken, die sich als Kennzeichen unterdrückter Wut auf seiner Nase zu bilden pflegen.

Aus dieser Einzigkeit seiner poetischen Vermittlung nimmt er nun aber auch das Recht, alles gleichsam in seine Sphäre zu ziehen, eine Einheit des Tones über alle Vorgänge, ja auch über die Reden der verschiedenen Persönlichkeiten auszubreiten, die der ausschließlichen Charakterisierung im Drama geradezu entgegengesetzt ist. Ganz besonders eignet diesem epischen Stile die Fähigkeit, auch mitten in den Ausführungen der handelnden Personen ohne unmittelbare Rücksicht auf den Austrag ihrer Angelegenheiten bei den Sachen selbst behaglich zu verweilen, Gleichnisse auszuspinnen, wie wir das in der Lehre von den Tropen schon gesehen haben, Gedanken, Betrachtungen, Schilderungen einzuflechten, in denen der Dichter unter oder hinter seinen Personen durchsichtig wird. Dies eben gibt dem epischen Stile jene eigentümliche Ruhe und Friedsamkeit, die selbst

schon der Effekt der höchsten poetischen Kunst ist und ihre beruhigenden Wirkungen auf das Gemüt des Hörers schon in der Darstellung vorausnimmt.

§ 99. Gefahren des epischen Stiles.

Nur darf die Schilderungsfreiheit nicht so weit gehen, daß sie zur Bildersucht und Beschreibungswut führt. Dadurch kommt gerade wieder Unruhe und durch das Zuviel und das Unpassende der Beschreibung Unbildlichkeit und Verschwommenheit in die Darstellung. Denn der Dichter kann und soll niemals geradezu mit den bildenden Künsten wetteifern, sondern er kann höchstens durch seine besondere Kunst, die Darstellung der Handlungen und Bewegungen, die ruhende Darstellung des Malers und Bildners der Phantasie ersetzen. Aber auch wieder in seiner besonderen Weise! Nicht alles paßt für den Maler, was der Dichter in rasch vorübergehender Andeutung dem inneren Auge vorführen darf (Häßliches, Verzerrtes u. dgl.), und manches, was beim Maler entzückt, würde in der Beschreibung des Dichters trocken und langweilig wirken. Diesen Irrtümern der „malenden Dichter" seiner Zeit ist Lessings Laokoon entgegengetreten zu ihrem ersichtlichen Vorteil, wie dies z. B. ausdrücklich Wieland bezeugt. Es wurde so die besondere Kunst Adalbert Stifters, in seinen Geschichten (mehr der jeweiligen Landschaft, als der in sie gestellten Personen) die Schilderung so völlig in das Gemütsleben zu verweben, daß sie zu dessen allerfeinstem Spiegel wird. Die umfassendsten, längsten lyrischen Wirkungen können so gerade mit Hilfe des epischen Stiles erzielt werden, während die lediglich in ihm gehäufte Dauerlyrik Jean Pauls (s. o. S. 119) seinen Mangel spüren läßt.

§ 100. Nationalepos.

Der Vorwurf des Epos sind eben wie auch beim Drama Handlungen, nur daß getreu dem veränderten Standpunkte

des Dichters das Schwergewicht weit mehr auf die Begebenheiten gelegt wird, wie sie geschehen, und weniger auf die Persönlichkeiten, wie sie sie machen. Der Held wird daher im Epos mehr von den Begebenheiten getragen, als daß er sich ihnen überordnet wie im Drama. Die Geschicke der vielen (Verbindungen von Menschen, Stämme und Völker) treten daher im Epos weit mehr in den Gesichtskreis. Sein ältester und bester Vorwurf sind große Völkerschicksale, wie sie sich in den Taten ihren Helden spiegeln, ein großes geistiges Besitztum für jede Nation[1]). Doch muß dies früh und bedeutsam sich einstellen, wie im Homerischen Epos bei den Griechen[2]) und mindestens ähnlich in den deutschen Nibelungen. Was im natürlich poetischen Jugendzeitalter des Volkes der schaffende Genius versäumt hat, kann später selbst die beste Kunst schwer ersetzen (Virgils Äneis bei den Römern).

§ 101. Religiöses Epos.

Insofern das Nationalepos das Schicksal seiner Helden und des durch sie vertretenen Volkstums unmittelbar an die göttliche Fürsorge anknüpft, ja zwischen Göttern und göttergleichen, gotterzeugten Wesen dabei gar keine absolute Unterscheidung macht (Achilleus, Helena, Siegfried, Brunhilde), erscheint es bereits seinem Charakter nach als religiöses Epos. Doch hat die Erhebung des Christentums zur Weltreligion und damit die Herübernahme der Bibel als historischen Dokuments seiner Entstehung (Offenbarung!) dahin geführt, alle daran anknüpfenden epischen Bestrebungen unter dem besonderen Begriffe des religiösen Epos zusammenzufassen. Der Sündenfall (Miltons „verlorenes Paradies"), die Taten der Erzväter („Patriarchaden"), Richter und Könige, die ja schon in der Bibel selbst den Charakter des nationalen Helden-

[1]) Vgl. Sammlung Göschen Nr. 32: Die deutsche Heldensage.
[2]) Vgl. Sammlung Göschen Nr. 16: Griechische Altertumskunde.

gesanges tragen, vor allem das Leben des Heilands als höchsten göttlichen Helden (Evangelienharmonien, Miltons „wiedergewonnenes Paradies", Klopstocks „Messias"), so unepisch es als Passion auch hierbei aufgefaßt werden kann; ebenso die Geschichte der Seinigen, seiner Eltern, vornehmlich der jungfräulichen Gottesmutter, der Apostel, Heiligen und Märtyrer, endlich die symbolische und historische Erscheinung des Christentums als Weltgericht und Weltmacht (Dantes „göttliche Komödie", Tassos „befreites Jerusalem"): alles ist unter dem besonderen Schutze der kirchlichen Autorität zu allen Zeiten im Überschwang episch behandelt worden. Der Mythus, den wir oben als konstitutives Prinzip der Poesie faßten, erscheint uns hier im epischen Ausbau in mündlicher Überlieferung für das Gebiet des Nationalepos als Sage, für das des religiösen Epos als Legende. Späte häusliche Absenker von beiden bilden den Schatz der Kinder- und Hausmärchen (von den Brüdern Jakob und Wilhelm Grimm in unübertroffener Weise aus dem Munde des Volkes gesammelt und wiedergegeben). Es verdient im Sinne der Poetik Hervorhebung, daß, wo das Märchen wiederum neu zur Form für selbständige dichterische Gestaltung benutzt wird, diese seine Grundbeziehung zur Mythenschöpfung, religiösen Ahnung, ja Prophetie hervorbricht. So verheißt Goethes an sich so benanntes und zu nennendes „Märchen", durch das man „an nichts und an alles errinnert werden soll", in seiner bunten Traumstimmung mittels großartiger mythischer Symbolik das neue Weltregiment im Geiste freien, jedermann zugänglichen Menschentums (zur Zeit der großen Revolution; in den „Unterhaltungen deutscher Ausgewanderter").

§ 102. Das Tierepos.

Eine ganz besondere Stellung in der mythischen Welt des Epos nimmt das Tierepos ein, das schon im Anschluß

an das Homerische in der griechischen Literaturgeschichte auftaucht (βατραχομυομαχία Krieg der Frösche und Mäuse) und bei allen Völkern, besonders dem deutschen, Verständnis und Pflege gefunden hat[1]) (Reineke Fuchs, von Goethe erneuert). Es ist wohl möglich, daß sich auch im Abendlande, wie in Ägypten und im Orient, mythische Symbole in den Vorstellungen von gewissen Gottheiten geweihten Tieren niederschlugen und so ursprüngliche Göttergeschichten unter tierischer Maske fortspielen. Allein die natürliche Auffassung einer Erniedrigung des Menschlichen in der Tierwelt ließ hier sehr bald einen Kontrast zum Mythischen (der Erhöhung der Menschennatur in Götterbildern) und damit eine Parodie des an die Gottheit geknüpften Heroischen herausfinden. Das Tierepos wird also in seiner Idee zu einer Parodie des Heldenepos. Wie dort das Hohe und Ungemeine der Menschennatur, so findet hier das Niedrige und ganz Gemeine des großen Weltverkehrs seinen Sittenspiegel, in dem „das Menschengeschlecht sich in seiner ungeheuchelten Tierheit ganz natürlich vorträgt" (Goethe).

§ 103. Komisches Epos.

Wir stehen somit im Tierepos bereits ganz auf dem Boden eines komischen Epos, das dem heroischen, wie auf dramatischem Gebiete die Komödie der Tragödie, gegenübertreten müßte. Doch scheint der breite Rahmen des Epos, der unbefangener als die Tragödie sogar bei den Alten (Thersites in der „Ilias" und die ganze „Odyssee") das Komische selbst oder eine leichte komische Beleuchtung (das Abenteuer des Odysseus mit Polyphem) zuläßt, ein derartiges Komplement nicht so entschieden zu fordern, wie die Komödie es für die Tragödie bildet. Alles was daher als komisches Epos oder unter dem Namen der Epopöe dafür auftritt

[1]) Sammlung Göschen Nr. 86.

(Boileaus „Chorpult", Popes „Lockenraub" und die an ihn anschließenden deutschen Versuche: Zachariäs „Renommist"), behält im Gegensatze zur poetischen Naturnotwendigkeit der großen Komödie immer etwas Kleinliches, Gemachtes, Spielerisches. Das Vornehmen, einen möglichst geringfügigen Gegenstand, also den Streit zankfüchtiger Pfaffen um ein Chorpult, den Raub einer Locke, die Kontrahage zwischen einem Jenenser Burschenschafter und einem Leipziger Korpsstudenten im Tone und mit allen Mitteln des Heldengedichts zu besingen, macht eigentlich mehr die epische Dichtung überhaupt, als ihren Vorwurf in diesem besonderen Falle komisch. Der Begriff des Komischen, auf das Epos angewandt, entäußert dasselbe alsbald seines Grundrequisits der *poetischen Sprache*, die die Komödie in ihrer idealeren Voraussetzung sich wohl noch wahren kann. Das Epos tritt, wo es komisch seiner Idee nach werden will, mit Notwendigkeit zur *Prosa* über, wird zum *Roman*.

§ 104. Der Roman.

Der *Roman* ist die Form, in welcher die Auflösung der Poesie in Prosa überhaupt vor sich geht: er ist noch poetische Form, aber für eine rein prosaische Sache; er ist nicht mehr Ausdruck des poetischen Standpunkts selbst, sondern erörtert, kommentiert ihn höchstens, weist auf ihn hin. Die Hirten-, Zauber- und Abenteuergeschichten des Altertums (Milesische Märchen; Lucians „Wahre Geschichte", Longos „Daphnis und Chloe"; Apulejus' „goldener Esel", worin das holde Märchen von Amor und Psyche) zeigen schon früh den Ansatz zum Prosaroman. Desgleichen die italienische Novellistik des Mittelalters (Boccaccios „Dekameron"). Was man im Mittelalter Romane nannte (poetische Werke in der romanischen Landessprache im Gegensatz zum kirchlichen Latein), hatte noch Fühlung mit dem Epos, wenn es auch selbst bei

seinen Klassikern (in Deutschland Hartmann von Aue, Wolfram von Eschenbach, Gottfried von Straßburg[1]) den Schwerpunkt schon völlig in das Äußerliche der bloßen Begebenheiten (die „ritterlichen Abenteuer") verlegt. Doch es wahrt mit der poetischen Sprache noch immer den poetischen Helden (den fahrenden Ritter), und — merkwürdig — erst mit dem Verlust des poetischen Gewandes, mit der Zunahme der Prosa in der Romanerzählung beginnt es auch diesen einzubüßen. Die völlige Vernichtung des epischen Helden in seiner nunmehrigen traurigen Gestalt des durch die dürre Romanprosa irrenden vorsündflutlichen „Ritters" bezeichnet ein unsterbliches Werk der Weltliteratur, das erste und zugleich das Meisterwerk des komischen Romans, Cervantes' Don Quijote.

§ 105. Komischer Roman.

Das gibt einen bemerkenswerten Fingerzeig für das Bestimmen der eigentlichen Stellung des Romans in der Poetik. Im komischen Roman hat in der Tat das heroische Epos sein komisches Pendant gefunden, das ihm auf poetischem Grunde so gegenübersteht, wie die Komödie der Tragödie. Der poetische Held, dessen Taten das Epos trägt, wird in ihm zur komischen Figur, die der unpoetischen Welt, der platten Wirklichkeit Taten aufzwingen will, Taten die in ihr überflüssig, verkehrt und somit gerade im Verhältnis zu dem auf sie verwendeten Ernste um so lächerlicher erscheinen. Oder auch die Poesie selbst wird in ihm komisch: indem die platte Wirklichkeit in den Schranken ihrer kümmerlich menschlichen, ja dumpf tierischen Existenz sie Lügen straft; sie statt an tragischen Schicksalen sich an den zahllosen Nadelstichen des gemeinen, ja wohl gerade des körperlich-animalischen Lebens abarbeiten läßt. („Die Tücke des Objekts" in dem komischen

[1]) Proben in Sammlung Göschen Nr. 22.

Roman des „Nervösen" unserer Zeit, Fr. Th. Vischers „Auch Einer" und in der gesamten Miserenkomik Wilhelm Buschs.)

Hier zeigt sich nun aber im Unterschied von der Komödie die Natur des Epos schon darin vorteilhafter für den komischen Helden, als es hier im Grunde nur die Begebenheiten sind, die ihn zur komischen Figur machen, keineswegs aber sein Charakter, sein verkehrtes Streben. Diese sind vielmehr gut und tüchtig, der Schlechtigkeit der Welt überlegen, nur über sie unbelehrt und gerade nach ihrem inneren Gegensatz zu ihr unbelehrbar. Daher die Meister des komischen Romans (nach dem unsterblichen spanischen Schöpfer der Gattung besonders Engländer, vornehmlich Lorenz Sterne, in Deutschland Jean Paul, Wilh. Raabe) ihre Helden zwar mit jener Ironie behandeln, welche die Erkenntnis ihres lächerlich erscheinenden Mißverhältnisses zur Welt nötig macht, im innersten Grunde aber auf ihrer Seite (ja sozusagen sie selber) sind und ihren Anteil an ihrem Geschick in jenem besonderen Humor entladen, der „die lachende Träne im Wappen führt". Wir sehen also, daß die Gegensatzfigur der Komödie gerade hier erst auf epischem Gebiete sich recht ausleben kann, zu ihrem poetischen Rechte kommt und so den Kreis der Poesie in seinem Berührungspunkte mit der Prosa gleichsam abschließt. Das Epos drohte im Roman der Prosa zu verfallen. Dadurch aber, daß die Prosa komisch wird, wird sie wieder im Innersten negiert, gerade dadurch wieder zur Poesie. Der komische Roman ist der Botschafter der Poesie mitten im Gebiete der Prosa.

§ 106. Idee des Lebensromans.

Wahre Meisterwerke im Roman überhaupt sind daher durchweg im Zeichen des komischen Romans geschaffen und nur in ihm möglich. Besonders deutlich wird dies an dem

klassischen Produkte dieser Gattung, Goethes Wilhelm Meister, der nach dieser Richtung als Kanon dienen kann, da er gar nicht als komischer Roman auftritt und dennoch die beschriebenen inneren Kennzeichen desselben in verblüffendem Maße aufweist. Wilhelm Meisters Belehrung über die Unzukömmlichkeiten der Welt, denen er sein reines Streben in den wunderlichsten Formen anzupassen sucht, endet mit der Entsagung, d. h. mit der Einsicht von der Notwendigkeit ihrer inneren Überwindung, durchaus nicht mit der Anerkennung ihres wirklichen Treibens. Dies würde in sich zusammenfallen, in allseitiger Empörung und Zerrüttung enden ohne jenes in ihm verlachte reine Streben des unbelehrt und in diesem letzten Grunde erfreulicherweise unbelehrbar Guten und Tüchtigen. Diese höchste Form des Lebensromans spricht also nur trocken und ernsthaft aus, was der komische Roman in das Gewand des Humors und der Ironie kleidet, ohne doch auf dessen Farben in seiner Schilderung gänzlich verzichten zu können. Denn der Irrende und Suchende, zumal nach einem sonst niemandem ringsum angelegenen Ziele, wirkt immer lächerlich, mag er auch am Schlusse wie jener Hirtensohn „statt seines Vaters Eselinnen ein Königreich finden".

§ 107. Inhalt und Umfang des Lebensromans. Novelle.

Man sieht also, daß der Lebensroman von diesem Standpunkte aus, der in der Prosa die Poesie zur Geltung bringt, sich aller ihrer Vorwürfe in seiner Weise bemächtigen kann und dies in unseren Zeiten der Prosa denn auch im ausgiebigsten Maße tut. Beschränkt er sich hierbei in seiner Breite und Beziehungsmöglichkeit, die sich früher gern in endlosen Bänden erging (Gutzkows „Roman des Neben einander" (!): „Der Zauberer von Rom", „Die Ritter vom Geist"), so wird er zur Novelle. Sie ist „die stilisierte

Mitteilung von etwas jüngst Gehörtem, jüngst Erlebtem", daher Novellen aus alter Zeit gern einem zeitgenössischen Erzähler (Chronisten) in den Mund gelegt werden. Als Keimform des Romans (Anekdote) tritt sie früher auf als dieser, recht im Gegensatz gegen die Begeisterung des kriegerischen Epos (Götterhymnus) die „erzählende Dichtung friedlicher, stillsitzender", in der Alltäglichkeit eingesponnener Geschlechter und Kreise (nach L. Jordan). Die Novelle stellt sich eine einzelne Begebenheit, ein isoliertes Lebensverhältnis und dessen Durchführung zu einer in ihm spezifisch vorgebildeten Katastrophe (Paul Heyses Exemplifizierung auf den „Falken" in der Novelle des Boccaccio) zum Vorwurf. Hierbei kann sie in der leicht verfließenden Form die Charaktere gewisser und reiner, die Situationen strenger und in sich geschlossener halten, als der uferlose Roman. Die Meisterwerke der Romankunst sind in diesem Betracht Novellen (Cervantes' novelas exemplares, Goethes Werther und Wahlverwandtschaften, die reine Novellistik Gottfr. Kellers, Paul Heyses u. a.).

§ 108. Inhalt der Novelle vom Falken.

(Boccaccio, Decamerone II. Teil. Fünfter Tag, 9. Novelle:)

Federigo degli Alberighi, ein junger, reicher Florentiner, liebte eine Dame namens Giovanna. Er verschwendet sein Vermögen in Festen und exzentrischen Aufzügen, aber ohne auch nur die Aufmerksamkeit seiner Angebeteten auf sich zu lenken. Sie, für die er sie gibt, ist die einzige, die nicht bei seinen Festen erscheint, in übermäßiger Wahrung ihrer fräulichen Würde. Federigo richtet sich zugrunde und muß schließlich auf einem letzten Bauerngütchen höchst eingeschränkt leben, als einsamer Jäger, nur von einem vorzüglichen Falken, einem Ausbund von Schönheit und Dressur, begleitet. Da stirbt Giovannas kranker Mann, ihr Söhnchen

und an dessen Stelle sie selbst zum Erben seines großen Vermögens einsetzend. Der Zufall fügt es, daß auf einer ihrer benachbarten Besitzungen der Knabe Bekanntschaft und Freundschaft mit Federigo und seinem Falken schließt. Er ist ganz voll von diesem Falken, und als er in eine Krankheit verfällt, weiß er nur noch von diesem Falken zu sprechen und daß er ihn haben müsse, wenn er nicht sterben solle. Das veranlaßte die besorgte Mutter, ihrem einstigen reichen Liebhaber einer Besuch auf seinem Höfchen zu machen. Federigo empfängt sie und ihre Begleiterin in der höchsten Freude. Aber ach! der früher Unsummen für sie vergeudet hat, ohne sie zu sehen, er kann jetzt, wo sie ihm gegenübersitzt, nicht einen Bissen aufwenden, um ihn ihr vorzusetzen. Kein Geld, kein Pfand, nichts im Hause vorhanden! Da fällt sein Blick auf seinen feisten Prachtfalken, und im Nu durchzuckt ihn die Idee, diesen zu schlachten, um ihn seiner Gebieterin auftischen zu können. Gedacht, getan! Nach dem Mahle bringt Giovanna zögernd ihr Anliegen vor, und Federigo ist nun vernichtet. Tränen entstürzen seinen Augen. Er hat sich des Letzten beraubt, was er der Geliebten hätte zuliebe tun können. Giovanna, die zuerst glaubt, daß der Schmerz, sich von dem Falken trennen zu sollen, ihm die Tränen entlockt, ist von dem Sachverhalt aufs tiefste gerührt. Als das Söhnchen wirklich stirbt und die Brüder in die reiche Witwe dringen, sich wieder zu verheiraten, reicht sie nur dem Manne, der sein Letztes für sie hingegeben hat, ihre Hand. Denn wie sie den Einwürfen der Brüder über seine Bettelarmut entgegenhält: „Ich will lieber einen Mann, der den Reichtum nötig hat, als Reichtum, der einen Mann nötig hat."

§ 109. Poetisch herabziehende Tendenz des Romans.

Ja, der Roman rivalisiert hierbei schon mit den ganz auf prosaischem Boden stehenden Wissenschaften, zumal denen

der Menschenkunde im weitesten Sinne, der Geschichte, der Psychologie, der Ästhetik und Kunstwissenschaft, um hier den philosophischeren Standpunkt der Poesie, das φιλοσοφώτερον und καθ' ὅλου des Aristoteles (Poet. cap. 9), das in die inneren Tiefen und wahren Verhältnisse der Stoffe einführt, zur Geltung zu bringen. Wie kläglich er hierbei als historischer Roman, Künstlerroman und namentlich in allerneuester Zeit als Seelen-(krankheits-)gemälde oft den bezüglichen Wissenschaften ins Handwerk pfuscht, kann freilich nicht unbemerkt bleiben.

Es liegt im Roman, das kann nicht verschwiegen werden und erhellt aus seiner ganzen Stellung innerhalb der Poetik, eine herabziehende Tendenz, die, sobald ihr der überlegene Standpunkt des Poeten mangelt, das so eigentümlich auf den prosaischen Grund gebaute Werk noch unter die Prosa hinabzieht. Das rein stoffliche Unterhaltungsbedürfnis der Menge, das sich früher lediglich am Leben genugtat, hat in unseren abstrakten Lebensverhältnissen durch die gütige Vermittlung der Buchdruckkunst hier seine Rechnung gefunden, die nun schon seit drei Jahrhunderten Myriaden von Fabrikanten ganz geschäftsmäßig ausnutzen. So wenig dagegen (s. o. § 8) im gesellschaftlichen Sinne zu sagen ist (wenn nicht eben öffentliches Ärgernis dabei in irgendwelchem Sinne die Polizei einzuschreiten zwingt, was unter eine ganz andere Rubrik der Betrachtung fällt), so sehr ist es vom poetischen Standpunkt aus zu beklagen, daß dadurch der in dieser Welt allzeit hart bedrängten Poesie in unserer Zeit das Dasein noch mehr verkümmert wird, als gewöhnlich. Die Aufnahmefähigkeit des Publikums leidet unter der übermäßigen Quantität des absolut Unpoetischen und Widerpoetischen, das der Roman in Vertrieb bringt, nicht bloß im rein ökonomischen Bezuge. Auch der Sinn für das Poetische muß geradezu abgestumpft werden, dadurch, daß jahraus, jahrein diese Köder der Phan-

tasie hinuntergeschlungen werden, welche die gemeinen Voraussetzungen und Erfahrungen der Menge, ihre stumpfen Anschauungen von Pflicht und Verdienst, ihre alberne Gier nach äußeren Glücksumständen, ihre grausame Freude am Schrecklichen und Verbrecherischen in der Form bunter Illusionen und spannender Situationen dem Publikum auftischen. Dieses unterscheidet sich hier bald nicht mehr nach Rang, Stand und Bildung. Der Roman ist ein nivellierender Faktor in unserer demokratischen Zeit, zumal seitdem die Zeitung den Roman unter ihre ständigen Hilfstruppen zur Vertreibung der Langweile („unter dem Strich") eingestellt hat. Wie derselbe Ton der Unterhaltung hier dem Salon und der Gesindestube genügt, so kann es nicht fehlen, daß auch der höherstehende Autor in der Romanproduktion wie von selbst auf ein Niveau geraten kann, das mit dem poetischen so gut wie nichts mehr gemein hat.

§ 110. Die Fabel.

Die Erzählung an sich, das epische argumentum (μῦθος, s. o. § 32), wird so im Roman leicht Selbstzweck, will rein durch sich selbst (das Aufregende, Lüsterne, Prächtige oder Scheußliche usw. der Situation), ohne jeden Bezug auf poetische Ideen wirken und gerät so unter die Prosa, soweit diese Mittel des vernünftigen Verkehrs der Geister ist. Dagegen haben wir den Fall, daß das epische Argument durch sich selbst ohne jede poetische Beziehung doch poetisch wirkt, wenn es im ganzen nach einer Idee angelegt ist, die sich zwar darin nicht ausspricht, aber durch naheliegenden Vergleich von uns erschlossen werden kann. Diesen Fall haben wir in der Fabel. Die Idee in ihr bezieht sich in ihrer Verhüllung durchaus praktisch auf Lebensführung oder mindestens in diesem Sinne auf Lebensauffassung (‚de te fabula narratur').

Sie enthält eine Lehre (‚fabula docet'), eine Mahnung oder Warnung (daher ihr alter griechischer Name αἶνος, so viel als παραίνεσις). Der spezifische Vergleichswert der Fabel tritt schon darin hervor, daß sie weitaus das oben angeführte epische Gebiet der menschenähnlichen Tierexistenz (Tierfabel) bevorzugt, aber auch das Unbelebte und rein Abstrakte, alle Reiche der Natur (Blumen, Bäume, Steine usw.) wie des Gedankens (Personifikationen aller Art) in ihren Dienst stellt und so zur ausgeführten Allegorie wird. Daß sie vergleichsweise aufzufassen sei, sagt eigentlich der Name der Parabel, die zwar auch ohne diese allegorischen Requisiten eine Geschichte durchführen kann, doch so, daß man ihrer poetischen Bescheidung und Deutungssicherheit alsbald ihr lediglich umschreibendes (paraboliſches) Verhältnis zu der in ihr enthaltenen Lehre anmerkt. Derartig sind die biblischen Parabeln (kluge und törichte Jungfrauen, der verlorene Sohn usf.), und ihnen hat mit Ausnützung des heidnischen Mythus für diesen Zweck Herder seine Paramythien zur Seite gestellt. In der Fabel hört die Poesie bewußt auf, Selbstzweck zu sein. Sie spricht ihre Anschauung von der Welt nicht mehr für sich selbst aus, sondern mit direktem Bezug auf die abstrakte philosophische Wahrheit. Sie fügt denn auch diese Wahrheit als Lehre (meist moralischer Art: die „Moral der Fabel") mit gutem Recht am Schlusse an. Sie vergibt sich dadurch nichts. Die Poesie hat aus ihrem eigensten Schatze (der Vergleichung) der strengen Lehre etwas geborgt. „Die Wahrheit braucht die Anmut der Fabel", sagt Lessing, der in diesen Anlehen bei der Poesie zum Vorteil der Wahrheit unerschöpflich war. Aber der Schwerpunkt ist dadurch in der Fabel bereits aus dem Bereiche der reinen Poesie gerückt. Er fällt in die Lehre; und Lehrdichtung, an die Fabel anknüpfend, ist jedes äußerlich dichterische Erzeugnis, von dem sich dies sagen läßt.

§ 111. Die Lehrdichtung.

Es ist lange Zeit hindurch ein folgenschwerer Irrtum der Poetik gewesen, diese Grundwahrheit nicht erkannt zu haben und, durch den pädagogischen Wert der Fabel und ihre Verbreitung bei allen Völkern (der orientalische Lokman, der griechische Äsop usw.) verführt, in ihr den Kern aller Poesie zu erblicken (so auch die sonst um die Berichtigung und Aufhellung der poetischen Theorie sehr verdienten Schweizer Bodmer und Breitinger). Aus diesem Grundirrtum folgte die für die Stellung und die Ausübung der poetischen Kunst verderbliche Ansicht, daß die Poesie erlernbar sei und behufs einer „geschickten Anwendung der Wahrheit" erlernt werden müsse. Dies schadete dem Selbstrecht der Poesie und der sehr besonderen geistigen Stellung des Dichters als Künstlers. Es führte zu der seltsamen Meinung, in der vorgeblich festen poetischen Form der Didaktik und mit der Autorität philosophisch begeisterter Alten (Lukrez, de rerum natura) alles mögliche aus allen möglichen Lehrfächern bis zur Kuhpockenimpfung poetisch zu behandeln. Die Poesie ist nicht die Sprache des Kompendiums, und in diesem Verstande gibt es keine Lehrdichtung für die Poetik. Wohl aber ist die Wahrheit und ihr Diener, der Gedanke, für den Poeten da. In diesem Sinne sind Ausdrücke wie „Gedankendichtung" (besonders in der Form der „Gedankenlyrik") ein für den Dichter keineswegs schmeichelhafter Unsinn, da sie es so darstellen, als ob Denken und Dichten Gegensätze und ein Dichten mit Gedanken nur ein zufälliger Umstand sei.

§ 112. Dichter und Denker.

Nein, der Dichter denkt, wenn er einer ist. Er „denkt den großen Gedanken der Schöpfung noch einmal" wie der wissenschaftliche Denker. Nur denkt er ihn nicht abstrakt,

methodisch und im historischen Verbande der gelehrten Tradition, sondern konkret, organisch und in seinem besonderen Sinne. Diesen seinen besonderen Sinn, den auch der originale Denker in die Wissenschaft hineinbringt, nur daß er ihn darin systematisch zum Ausdruck bringt, gibt ihm das tiefe Gefühl für die Einheit und Idealität des Weltzusammenhanges, jenes besondere Organ, aus dem nach jenem Franzosen auch die „großen Gedanken kommen": das Herz. Ein erhabenes Muster für die poetische Bewältigung selbst der abstraktesten Probleme des Gedankens gibt gerade in diesem Bezuge die philosophische Dichtung eines deutschen Dichters, unseres Schiller. Eigenste Bekenntnisse seines schmerzlichen Ringens um den Dichterberuf sind „Die Künstler", „Pegasus im Joch", „Die Macht des Gesanges" im Gegensatz zum „verschleierten Bild von Sais" der Wissenschaft. Er bekennt seine „Resignation", das Scheitern der „Ideale" an der harten Wirklichkeit, die ewige Unvereinbarkeit von „Ideal und Leben", aber auch seinen Glauben an den segensreichen Trost der Freundschaft und Arbeit, wie an die „Würde der Frauen" gegenüber dem feindlichen Streben des Mannes. Es ist vor allem eine echt Schillersche Idee, in den Gedanken und Reden des Meisters beim Glockenguß den harmonischen Ausgleich von Natur und Freiheit in der modernen bürgerlichen Welt dem Sinne des Volkes nahezubringen, an dem ewig gleichförmigen Feierklang der Glocke, wie über einem poetischen Grundbaß, das ganze bunte Spiel des Lebens, den unendlich mannigfaltigen Tanz der Welt aufziehen zu lassen.

§ 113. Zweck der Poesie.

Die Frage nach ihm ist so alt wie die Poesie. Die reine poetische Welt steht, gerade weil sie das Wesen, die Wahrheit und Natur der wirklichen offenbart, in zu starkem Gegen-

satz zu dieser (die jene Eigenschaften nur zu oft nach außen verdeckt und unter Hohlheit, Lüge und Unnatur begräbt!), als daß sie in diesem äußeren Weltsinne in ihr Zwecke verfolgen könnte. Der schlaue Spekulant auf jenen wird die zarte Übereinstimmung mit sich selbst, die zeugende, aber ebendarum zurückhaltende Innerlichkeit ihrer Aussprache stets erfolgreich überschreien. Die Geschichte gerade der poetischen Meisterwerke kennt keine Sensationserfolge, sondern fast nur das gerade Gegenteil von solchen. Immerhin belegt sie aber, daß diese dem Spekulanten selten lange, niemals über das Grab hinaus treu bleiben, während reiner Musendienst auch materiell nicht verkommen läßt und wenn auch spät — vielleicht erst Erben! — auch in diesem Sinne lohnt.

§ 114. Schlußpoetik.

Was aber hoch darüber steht, ist der innerliche, der Selbstzweck der Poesie. Wenn persönliche Pflege der Dichtung — rein für sich selbst, wie gerade Deutschland dafür heute das noch frische, lebendige Beispiel seines Goethe hat — gar keinen anderen Zweck, als den der inneren Beichte und Bildung förderte, so würde sie bloß durch die seelische Selbstbereicherung und Erschließung der nicht an der Oberfläche zu erwerbenden Schätze des Menschengeistes reichlich die auf sie verwendete Mühe und — Entsagung lohnen. Das Selbstrecht der alten Urkunde schlichten, wahren Menschentums, der Poesie, die eine vorgeblich neue Welt bei uns als „veraltet" verschrie, wird gerade heute in der wirklichen neuen Welt (Amerika) als ein hohes, alle materiellen Güter erst belebendes Gut empfunden. Wenn nicht alle Zeichen trügen, drängt es auch bei uns darauf, sich wieder zu erneuen. Kein einziges der ewigen Rätsel der Welt und des Menschengeistes, zu denen Poesie den uralten, heiligen Schlüssel führt, hat die

materialistische Wissenschaft des 19. Jahrhunderts zu lösen vermocht. Das Wehe und tausendfältige Unrecht, die das Geschick, die Mühe und Arbeit, die das beschiedene Teil des Menschengeschlechts bilden, hat keine soziale Theorie und Praxis die Menschheit vermeiden gelehrt. Für die hundert Plagen und Entbehrungen, von denen Technik und Hygiene die früher anspruchsloseren und widerstandsfähigeren Geschlechter befreit haben, geben sie einem blasierten und geschwächten aber hundert neue zu tragen. Nötiger wie je ist der Ausblick „aus dieses Tales Gründen, die der dumpfe Nebel drückt". Aber dank den Fortschritten des Menschengeistes heute auch leichter, freier, vielseitiger denn je! Lerne eine alternde Menschheit von der ewig jungen Führerin ihrer Jugend sich erneuen und erfrischen, eine ernüchterte sich wieder erheben und erfreuen, eine überarbeitete und -kultivierte sich vereinfachen und beruhigen — und sie wird über ihrem Segen nicht mehr nach ihrem Zwecke fragen.

Personenregister.

Alcäus 105.
Alkman 14.
Anakreon 85.
Angelus Sileſius 26.
Anzengruber 42.
Apuleſus 149.
Archilochos 87.
Arioſt 86.
Ariſtophanes 91. 138.
Ariſtoteles 7. 50. 85. 92. 123. 126 ff. 155.
Arnim, Bett. v. 19.
Äſop 158.
Äskleyiades 106.
Äſchylos 138.

Batteux 31.
Beethoven 136.
Bichat 12.
Birch-Pfeiffer 16.
Boccaccio 149. 153.
Bodmer 8. 158.
Böhme, Jak. 27.
Boileau 7. 111. 149.
Boz (Dickens) 144.
Brant (Sebaſtian) 86.
Breitinger 8. 158.
Bücher K. 68.
Buſch, Wilh. 151.
Byron 112. 113.

Cervantes 87. 150.
Chamiſſo 112.
Clajus 71 Anm.
Colonna Vittoria 20.
Culmus ſ. Gottſcheb, Frau.

Dach (Simon) 105.
Dante 7. 44. 109. 111. 135. 147.
Debora 13.
Diderot 38. 136.
Droſte-Hülshoff, Ann. v. 18.

Eckhart, Meiſter 26.
Eichendorff 118.
Erinna 13.
Eſte, Iſab. v. 20.

Fiſchart 86.
Fleming 31. 98.
Franz, Robert 82.
Freiligrath 31. 87.

Geßner, Sal. 142.
Gluck 135.
Göckingk 19.
Gongora 60 Anm.
Gonzaga, Eliſ. 20.
Goethe 8. 19. 21. 62. 91. 110. 112. 116. 118. 129. 136. 141. 148. 152. 160.
Gottfried von Straßburg 150.
Gotthelf, Jerem. 30. 42.
Gottſcheb 7. Frau G. 15.
Gozzi 49.
Grabbe 12.
Grillparzer 90.
Grimm (Brüder) 41. 147.
Grimmelshauſen 37.
Groth, Kl. 42.
Gutzkow 152.

Hanna 13.
Hartmann von Aue 150.
Hebel, J. P. 30. 42.
Heine 80. 81 f. 118.
Herder 85. 158.
Herondas 37.
Heyſe 94. 152.
Hipponax 37.
Holtei, K. v. 42.
Homer 26. 53. 57. 81. 92. 125. 146.
Horaz 7. 37. 95. 102. 103. 143.
Humboldt, Wilh. v. 96. 111.

Jakob, v. ſ. Talvy.
Jean, Paul 119. 145. 151.
Juvenal 37. 120.

Käſtner 85.
Kant 24. 122.
Keller 153.
Kleiſt, Ewald v. 96.
Klopſtock 44. 45. 75. 81. 100 ff. 147.
Kobell, Fr. v. 42.
Konrad v. Würzburg 80.
Korinna 14.

Lenz 12.
Leſſing 8. 35. 63. 124. 136. 145. 157.
Lokman 158.
Lombroſo 11.
Longos 149.
Lope 37.
Lucian 149.
Lukrez 158.
Luther 41.
Lyly 60 Anm.

Marie de France 15.
Marini 60 Anm.
Martial 119.
Michelangelo 111.
Milton 8. 44. 86. 146.
Mirjam 13.
Molière 139.
Morata 15.
Mörike 65. 98. 143.
Moſcherosch 37.
Mozart 135.
Müller, Joh. 12.
Muſſet 20.
Myrtis 14.

Nietzſche 12.

Opitz 41. 72. 74. 91.

Paulus 14.
Perſius 37.
Petrarca 7. 110.
Pindar 14. 104. 120.
Platen 74. 91. 94. 97.
Platon 7. 138.
Plautus 91.
Pope 149.
Praſch, Frau 15.

Raabe, Wilh. 151.
Raimund, Ferd. 42. 90.
Reuter, Fr. 30. 42.
Rohmer 18.
Roſegger 42.
Rouſſeau 19.
Rückert 62. 98.

Sachs, Hans 86.
Sannazaro 47.
Sappho 13. 18. 105.
Scaliger 7.
Scheffler 26.
Scherer, Wilh. 13.
Schiller 8. 9. 17. 29. 78. 96. 112. 119. 120. 127. 133 f. 136. 159.

Schubert, Franz 82.
Scudéry 15.
Sévigné 15.
Shakeſpeare 24. 34 f. 111. 125. 138. 141.
Simonides v. Amorgos 37.
Spee, Friedr. v. 26.
Spenſer 113.
Spitteler, Karl 45.
Staël, Mad. de 18.
Sterne 151.
Stifter, Adalb. 145.
Stolberg 81.
Suſo 26.
Tacitus 14.
Talvj 18.
Tauler 26.
Taſſo 44. 86. 147.
Terenz 91.
Theokrit 142.
Uhland 89. 118.
Ulrich von Lichtenſtein 80.
Vida 7.
Virgil 64. 112. 146.
Viſcher 24. 53. 119. 151.
Voß, Joh. Heinr. 80. 81.
Walther v. d. Vogelweide 80. 98.
Wernicke 119.
Wieland 80. 113. 145.
Willemer, Mar. v. 19.
Wolfram v. Eſchenbach 150.
Wolzogen, Kar. v. 17.
Zacharia 149.
Zola 32.

Sachregiſter.

Abgeſang 105.
Adonius 101.
Akademiſch 28.
Akkatalektiſch 85.
Akroſtichon 109.
Akt 125.
Alcäiſch (Vers) 100.
„ (Strophe) 105.
Alexandriner 87.
Allegorie 50. 157.
Alliteration 72. 88. 107.
Anagnoriſis 127.
Anakoluthie 64.
Anakruſis 96.
Analogie 51.
Anapäſt 79. 81. 97 f.
Anaphora 65.
Annominatio 64.
Anſchauung 10 f.
Anſchaulichkeit 29 f.
Antik 21. 24. 73.
Antitheſe 59.
à part 63.
Apokope 75.
Apollonius v. Tyrus 49.
Apoſiopeſe 64.
Argot 41.
Arſis 71.
Asklepiadeus 102. 106.
Aſſonanz 107.
Aſyndetiſch 103.
Aſyndeton 61.
Atte 131.
Auftakt 77. 79 f.
Ballade 118. 142.
Bibel 28. 41. 48. 57. 70.
blancvers 86.
Cäſur 84 ff. 94 ff.
Charaktere 33 f.
Choliambus 78.
Chor 70. 81. 91. 104. 121 f.
Choral 122.
Choreios 79.
Choriambus 101 f.
Cidromanzen 89.
Concetti 60.
Cretici 101.
Daktylus 74. 79. 80. 92 ff.
Dialekte 41 f.
Dialogismus 63.
Diäreſe 84 f. 96.
Dichter 32 ff.
Dichterſprache 39 ff.
Didaktik 158.
Diotima 19.
Drama 33. 118. 123 ff.
„ antikes 35.
Edda 13. 46.
Ehrenname 50.
Einheiten 124.
Elegie 120.
Elegiſch 12.
Ellipſe 64.
Emphaſe 58 f.
Enjambement 84.
Epigramm 119 f.
Epithalamium 18.
Epitheton 53.
Epodos 104.
Epopöe 148.
Epos 33. 118. 139 ff.
Euphuismus 60.
Expoſition 129.
Fabel 156 f.
„ dramatiſche 139.
Figuren 55 ff.
folklore 18.
Freidank 72.
Franzoſen 35. 62. 124.
Fremdwort 55.
Fruchtbringende Geſellſchaft 108.
Gallimathias 56.
Genie 10.
Geſchmack 22.
Gleichnis 48.
Glykoneus 100.
Gusla 33.
Hebung(svers) 72. 80. 88 f.
Heroiden 19.
Hexameter 33. 67. 74. 81. 92 ff. 102 f.
Hiatus 75.
Hildebrandslied 88.
Humanismus 15.
Humor 151.
Hymenäus 18.
Hymnus 122.
Hyperbel 57.
Hypertakaletiſch 85.
Jambus 33. 79. 81. 85 ff.
Jargon 41.
Idealismus 24.
Idee (Ideal) 21. 22.
Idiotismen 42.

Idyll 142 f.
Impressionismus 36 f.
Interrogatio 56. 63.
Intuition 10.
Inversion 62.
Ironie 57.

Katachrese 51.
Kataletisch 85.
Katastrophe 129.
Katharsis 130 f.
Kehrreim s. Refrain.
Klassisch 25.
Klimax 59.
Knüttelvers 80.
Komisch 13. 135. 137. 148. 150.
Komödie 135. 137 f.
Kudrun 26. 88.
Kultismus 60.

Lehrdichtung 157. 158.
Lied 33. 116.
Litotes 57.
Logaödisch 100. 103.
Lyra 33. 116.

Madrigal 111.
Manier 51.
Märchen 18. 26. 63. 147.
Meistersinger 78. 105. 108.
Melodie 104.
Metapher 49 ff.
Metonymie 52.
Metrik 66 ff.
Milieu 36.
Mimiamben 37.
Minnesang 15. 105.
Modern 21. 24 f.
Muse 32. 140.
Musik 25. 33. 67. 77.
Mysterien 122.
Mystik 26 f.

Naiv 20.
Naturalismus 22 f.
Naturpoesie 27 ff.
Negation 57.
Nemesis 131.
Nibelungen 26. 146.
" Vers 88.
Novelle 152 f.

Ode 116.
Onomatopoesie 65.
Oper 33. 122. 135 f.
Orakel 49.
Oxymoron 59.

Panegyrikus 120.
Pantomime 38.
Parabase 91.
Parabel 157.
Paradoxon 59.
Parallelismus 70.
Parenthese 62.
Paronomasie 64.
Parzen 131.
Pathetisch 13.
Patois 41.
Pentameter 102 f.
Peripetie 126. 134.
Periphrasis 53.
Personifikation 52. 157.
Phantasie 10. 11 f.
Pherekrateus 106.
Pointieren 57 f.
Polysyndeton 61.
Prägnanz 59.
Präsens (historisches) 59.
Prophetie 49.
Prosa 40 f.
Pythia 14.

Quibbles 60.

Rätsel 48.
Realismus 24.
Reformation 15. 44.
Refrain 99. 109.
Reigen 70.
Reim 106 ff.
Reineke Fuchs 148.
Renaissance 15. 44. 74.
Rhapsode 143.
Rhetorische Frage s. Interrogatio.
Roman 149 ff.
Romantik 25 f. 58. 117.
Romanze 142.

Sapphisch (Vers) 100.
" (Strophe) 105.
Sarkasmus 57.
Satire 120.
Schäferpoesie 65.
Schicksalsdrama 131.
Schönheit 22.
Seher 29.
Senar 86.
Sensation 37.
Sentenz 60.
Sentimentalisch 20. 25.
Serbische Volkslieder 33.
Sibyllen 14. 49.
Singular (emphatischer) 59.
Skazonten 78.
Sonett 110 f.
Sprachbewegung 55 ff.
Sprache 39 ff.
Stanze 86. 112.
Stichomythie 59.
Stil 23. 29 ff.
Stillosigkeit 36. 56.
Stimmung 115.
Strophe 108 ff.
Symbolisch 17. 50.
Synekdoche 52.
Synkope 75. 77 f.
Syntax 61 ff.
Szene 126.

Tabulatur 108.
Takt 36. 67. 76.
Tanz 56. 70.
Temperament 12 f. 37.
Terzine 86. 111.
Theater 36.
Thesis 71.
Tierepos 147 f.
Tragiker (griechische) 24.
Tragisch 13. 130.
Trimeter 87.
Trochäus 79. 81. 89 ff.
Tropen 47 ff.
" (kirchliche) 122.
Troubadours 15.
Typen 31.

Urpoesie 29. 57.

Veleda 14.
Vers communs 86.
Versform 33. 66 ff.
Versfüße 83 ff.
Volkslied 29. 33. 117.

Weltschmerz 25.
Wort 22. 23. 40. 53.
Wortspiel 64.
Wunderbare (das) 8. 135

Sammlung Göschen

Je in elegantem Leinwandband 80 Pf.

G. J. Göschen'sche Verlagshandlung, Leipzig.

Verzeichnis der bis jetzt erschienenen Bände.

Ackerbau- u. Pflanzenbaulehre von Dr. Paul Rippert in Berlin u. Ernst Langenbeck in Bochum. Nr. 232.

Agrikulturchemie. I: Pflanzenernährung v. Dr. Karl Grauer. Nr. 829.

Agrikulturchemisches Kontrollwesen, Das, von Dr. Paul Krische in Göttingen. Nr. 304.

Akustik. Theoret. Physik I. Teil: Mechanik u. Akustik. Von Dr. Gust. Jäger, Prof. an der Univers. Wien. Mit 19 Abbild. Nr. 76.

— **Musikalische,** v. Dr. Karl L. Schäfer, Dozent an der Univers. Berlin. Mit 35 Abbild. Nr. 21.

Algebra. Arithmetik u. Algebra v. Dr. H. Schubert, Prof. a. d. Gelehrtenschule d. Johanneums in Hamburg. Nr. 47.

Alpen, Die, von Dr. Rob. Sieger, Prof. an der Universität Graz. Mit 19 Abbild. u. 1 Karte. Nr. 129.

Altertümer, Die deutschen, v. Dr. Franz Fuhse, Direktor d. städt. Museums in Braunschweig. Mit 70 Abb. Nr. 124.

Altertumskunde, Griechische, von Prof. Dr. Rich. Maisch, neubearb. von Rektor Dr. Franz Pohlhammer. Mit 9 Vollbildern. Nr. 16.

— **Römische,** von Dr. Leo Bloch in Wien. Mit 8 Vollb. Nr 45.

Amphibien siehe: Tierreich III.

Analyse, Techn.-Chem., von Dr. G. Lunge, Prof. a. d. Eidgen. Polytechn. Schule i. Zürich. Mit 16 Abb. Nr. 195.

Analysis, Höhere, I: Differentialrechnung. Von Dr. Frdr. Junker, Prof. am Karlsgymnasium in Stuttgart. Mit 68 Fig. Nr. 87.

— — Repetitorium und Aufgabensammlung z. Differentialrechnung v. Dr. Friedr. Junker, Prof. am Karlsgymnasium in Stuttgart. Mit 46 Fig. Nr. 146.

— — II: Integralrechnung. Von Dr. Friedr. Junker, Prof. am Karlsgymnasium i. Stuttgart. M. 89 Fig. Nr. 88.

Analysis, Höhere. Repetitorium und Aufgabensammlung zur Integralrechnung von Dr. Friedr. Junker, Prof. am Karlsgymnasium in Stuttgart. Mit 50 Fig. Nr. 147.

— **Niedere,** von Prof. Dr. Benedikt Sporer in Ehingen. Mit 5 Fig. Nr. 53.

Arbeiterfrage, Die gewerbliche, von Werner Sombart, Prof. an der Handelshochschule Berlin. Nr. 209.

Arbeiterversicherung, Die, v. Prof. Dr. Alfred Manes in Berlin. Nr. 267.

Arithmetik und Algebra von Dr. Herm. Schubert, Prof. an der Gelehrtenschule des Johanneums in Hamburg. Nr. 47.

— — Beispielsammlung zur Arithmetik u. Algebra v. Dr. Hermann Schubert, Prof. an der Gelehrtenschule des Johanneums in Hamburg. Nr. 48.

Armenwesen u. Armenfürsorge. Einführung in die soziale Hilfsarbeit von Dr. Adolf Weber in Bonn. Nr. 346.

Ästhetik. Allgemeine, von Prof. Dr. Max Diez, Lehrer an d. Kgl. Akademie der bildenden Künste in Stuttgart. Nr. 300.

Astronomie. Größe, Bewegung und Entfernung der Himmelskörper von A. F. Möbius, neu bearb. v. Dr. W. F. Wislicenus, Prof. a. d. Univers. Straßburg. Mit 36 Abb. u. 1 Sternk. Nr. 11.

Astrophysik. Die Beschaffenheit der Himmelskörper von Dr. Walter F. Wislicenus, Prof. an der Universität Straßburg. Mit 11 Abbild. Nr. 91.

Aufgabensammlg. z. Analyt. Geometrie d. Ebene v. O. Th. Bürklen, Prof. am Realgymnasium in Schw.-Gmünd. Mit 32 Figuren. Nr. 256.

— — **d. Raumes** von O. Th. Bürklen, Prof. am Realgymnasium in Schw.-Gmünd. Mit 8 Fig. Nr. 309.

— **Physikalische,** v. G. Mahler, Prof. der Mathem. u. Physik am Gymnas. in Ulm. Mit d. Resultaten. Nr. 248.

Aufsatzentwürfe von Oberstudienrat Dr. L. W. Straub, Rektor des Eberhard-Ludwigs-Gymnasiums in Stuttgart. Nr. 17.

Ausgleichungsrechnung nach der Methode der kleinsten Quadrate von Wilh. Weitbrecht, Prof. der Geodäsie in Stuttgart. Mit 15 Figuren und 2 Tafeln. Nr 302.

Bade- und Schwimmanstalten, Oeffentliche, von Dr. Karl Wolff, Stadt-Oberbaurat in Hannover. Mit 50 Fig. Nr. 380.

Buchführung von Emil Beutinger, Architekt B. D. A., Assistent an der Techn. Hochschule in Darmstadt. Mit 20 Figuren. Nr. 399.

Baukunst, Die, des Abendlandes von Dr. K. Schäfer, Assistent am Gewerbemuseum in Bremen. Mit 22 Abbild. Nr. 74.

Betriebskraft, Die zweckmäßigste, von Friedrich Barth, Oberingenieur in Nürnberg. 1. Teil: Die mit Dampf betriebenen Motoren nebst 22 Tabellen über ihre Anschaffungs- u. Betriebskosten M. 14 Abb. Nr. 224.

— — 2. Teil: Verschiedene Motoren nebst 22 Tabellen über ihre Anschaffungs- und Betriebskosten. Mit 29 Abbild. Nr. 225.

Bewegungsspiele von Dr. E. Kohlrausch, Prof. am Kgl. Kaiser Wilhelms-Gymnasium zu Hannover. Mit 15 Abbild. Nr. 96.

Biologie der Pflanzen von Dr. W. Migula, Prof. an der Forstakademie Eisenach. Mit 50 Abbild. Nr. 127.

Biologie der Tiere, Abriß der, von Dr. Heinr. Simroth, Prof. an der Universität Leipzig. Nr. 131.

Blütenpflanzen, Das System der, mit Ausschluß der Gymnospermen von Dr. R. Pilger. Mit 31 Figuren. Nr. 393.

Brauereiwesen I: Mälzerei von Dr. Paul Dreverhoff, Direktor d. Brauer- u. Mälzerschule zu Grimma. Mit 16 Abbild. Nr. 303.

Buchführung in einfachen und doppelten Posten von Rob. Stern, Oberlehrer der Öffentl. Handelslehranst. u. Doz. d. Handelshochschule z. Leipzig. Mit vielen Formularen. Nr. 115.

Buddha von Prof. Dr. Edmund Hardy. Nr. 174.

Burgenkunde, Abriß der, von Hofrat Dr. Otto Piper in München. Mit 30 Abbild. Nr. 119.

Chemie, Allgemeine und physikalische, von Dr. Max Rudolphi, Prof. a. d. Techn. Hochschule in Darmstadt. Mit 22 Fig. Nr. 71.

Chemie, Analytische, von Dr. Johannes Hoppe. I: Theorie und Gang der Analyse. Nr. 247.

— — II: Reaktion der Metalloide und Metalle. Nr. 248.

— **Anorganische**, von Dr. Jos. Klein in Mannheim. Nr. 87.

— — siehe auch: Metalle. — Metalloide.

— **Geschichte der**, von Dr. Hugo Bauer, Assistent am chemischen Laboratorium der Kgl. Technischen Hochschule Stuttgart. I: Von den ältesten Zeiten bis zur Verbrennungstheorie von Lavoisier. Nr. 264.

— — II: Von Lavoisier bis zur Gegenwart. Nr. 265.

— **der Kohlenstoffverbindungen** von Dr. Hugo Bauer, Assistent am chem. Laboratorium der Kgl. Techn. Hochschule Stuttgart. I. II: Alliphatische Verbindungen. 2 Teile. Nr. 191. 192.

— — III: Karbocyklische Verbindungen. Nr. 193.

— — IV: Heterocyklische Verbindungen. Nr. 194.

— **Organische**, von Dr. Jos. Klein in Mannheim. Nr. 38.

— **Physiologische**, von Dr. med. A. Legahn in Berlin. I: Assimilation. Mit 2 Tafeln. Nr. 240.

— — II: Dissimilation. Mit einer Tafel. Nr. 241.

Chemisch-Technische Analyse von Dr. G. Lunge, Prof. an der Eidgenöss. Polytechn. Schule in Zürich. Mit 16 Abbild. Nr. 195.

Dampfkessel, Die. Kurzgefaßtes Lehrbuch mit Beispielen für das Selbststudium u. d. praktischen Gebrauch von Friedrich Barth, Oberingenieur in Nürnberg. Mit 67 Fig. Nr. 9.

Dampfmaschine, Die. Kurzgefaßtes Lehrbuch m. Beispielen für das Selbststudium und den prakt. Gebrauch von Friedrich Barth, Oberingenieur in Nürnberg. Mit 67 Fig. Nr. 8.

Dampfturbinen, Die, ihre Wirkungsweise und Konstruktion von Ingenieur Hermann Wilda, Oberlehrer am staatl. Technikum in Bremen. Mit 104 Abbild. Nr. 274.

Determinanten von Oberlehrer Paul B. Fischer in Groß-Lichterfelde. Nr. 402.

Dichtungen a. mittelhochdeutscher Frühzeit. In Auswahl m. Einltg. u. Wörterb. herausgegeb. v. Dr. Herm. Jantzen, Direktor der Königin Luise-Schule in Königsberg i. Pr. Nr. 137.

Dietrichepen. Kudrun u. Dietrichepen. Mit Einleitung und Wörterbuch von Dr. O. L. Jiriczek, Prof. an der Univers. Münster. Nr. 10.

Differentialrechnung von Dr. Frdr. Junker, Prof. a. Karlsgymnasium in Stuttgart. Mit 68 Fig. Nr. 87.

— **Repetitorium u. Aufgabensammlung z. Differentialrechnung** von Dr. Frdr. Junker, Prof. am Karlsgymnasium in Stuttgart. Mit 46 Fig. Nr. 146.

Oddalieder mit Grammatik, Übersetzung und Erläuterungen von Dr. Wilhelm Ranisch, Gymnasial-Oberlehrer in Osnabrück. Nr. 171.

Eisenbetonbau, Der, von Reg.-Baumeister Karl Kößle. Mit 75 Abbildungen. Nr. 849.

Eisenhüttenkunde von A. Krauß, dipl. Hüttening. in Geislingen. I. Teil: Das Roheisen. Mit 17 Fig. u. 4 Tafeln. Nr. 152.

— — **II. Teil: Das Schmiedeisen.** Mit 25 Figuren und 5 Tafeln. Nr. 153.

Eisenkonstruktionen im Hochbau von Ingenieur Karl Schindler in Meißen. Mit 115 Fig. Nr. 822.

Elektrizität. Theoret. Physik III. Teil: Elektrizität u. Magnetismus. Von Dr. Gust. Jäger, Prof. a. d. Univers. Wien. Mit 33 Abbildgn. Nr. 78.

Elektrochemie von Dr. Heinr. Danneel in Friedrichshagen. I. Teil: Theoretische Elektrochemie und ihre physikalisch-chemischen Grundlagen. Mit 18 Fig. Nr. 252.

— — **II. Teil: Experimentelle Elektrochemie,** Meßmethoden, Leitfähigkeit, Lösungen. Mit 26 Fig. Nr. 253.

Elektrotechnik. Einführung in die moderne Gleich- und Wechselstromtechnik von J. Herrmann, Professor der Elektrotechnik an der Kgl. Techn. Hochschule Stuttgart. I: Die physikalischen Grundlagen. M. 47 Fig. Nr. 196.

Elektrotechnik. Einführung in die moderne Gleich- und Wechselstromtechnik von J. Herrmann, Professor der Elektrotechnik an der Kgl. Techn. Hochschule Stuttgart. II: Die Gleichstromtechnik. Mit 74 Fig. Nr. 197.

— — **III: Die Wechselstromtechnik.** Mit 109 Fig. Nr. 198.

Entwicklung, Die, der sozialen Frage von Prof. Dr. Ferdinand Tönnies. Nr. 853.

— **der christlichen Religion** siehe: Religion.

— **der Handfeuerwaffen** siehe: Handfeuerwaffen.

Entwicklungsgeschichte der Tiere von Dr. Johannes Meisenheimer, Prof. der Zoologie an der Universität Marburg. I: Furchung, Primitivanlagen, Larven, Formbildung, Embryonalhüllen. Mit 48 Fig. Nr. 878.

— — **II: Organbildung.** Mit 45 Fig. Nr. 879.

Epigonen, Die, des höfischen Epos. Auswahl aus deutschen Dichtungen des 13. Jahrhunderts von Dr. Viktor Junk, Aktuarius der Kaiserlichen Akademie der Wissenschaften in Wien. Nr. 289.

Erdmagnetismus, Erdstrom, Polarlicht von Dr. A. Nippoldt jr., Mitglied des Königl. Preußischen Meteorologischen Instituts zu Potsdam. Mit 14 Abbild. und 3 Taf. Nr. 175.

Ethik von Professor Dr. Thomas Achelis in Bremen. Nr. 90.

Exkursionsflora von Deutschland zum Bestimmen der häufigeren in Deutschland wildwachsenden Pflanzen von Dr. W. Migula, Professor an der Forstakademie Eisenach. 2 Teile. Mit je 50 Abbild. Nr. 268 u. 269.

Explosivstoffe. Einführung in die Chemie der explosiven Vorgänge von Dr. H. Brunswig in Neubabelsberg. Mit 6 Abbild. u. 12 Tab. Nr. 838.

Familienrecht. Recht des Bürgerlichen Gesetzbuches. Viertes Buch: Familienrecht von Dr. Heinrich Titze, Prof. a. d. Univ. Göttingen. Nr. 305.

Feldgeschütz, Das moderne, I: Die Entwicklung des Feldgeschützes seit Einführung des gezogenen Infanteriegewehrs bis einschließlich der Ex-

findung des rauchlosen Pulvers, etwa 1850 bis 1890, von Oberstleutnant W. Heydenreich, Militärlehrer an der Militärtechn. Akademie in Berlin. Mit 1 Abbild. Nr. 306.

Feldgeschütz, Das moderne, II: Die Entwicklung des heutigen Feldgeschützes auf Grund der Erfindung des rauchlosen Pulvers, etwa 1890 bis zur Gegenwart, von Oberstleutnant W. Heydenreich, Militärlehrer an der Militärtechn. Akademie in Berlin. Mit 11 Abbild. Nr. 307.

Fernsprechwesen, Das, von Dr. Ludwig Kellstab in Berlin. Mit 47 Fig. und 1 Tafel. Nr. 155.

Festigkeitslehre von W. Hauber, Diplom-Ingenieur. M. 56 Fig. Nr. 288.

Fette, Die, und Oele sowie die Seifen- u. Kerzenfabrikation und die Harze, Lacke, Firnisse mit ihren wichtigsten Hilfsstoffen von Dr. Karl Braun in Berlin. I: Einführung in die Chemie, Besprechung einiger Salze und die Fette und Öle. Nr. 335.

— — II: Die Seifenfabrikation, die Seifenanalyse und die Kerzenfabrikation. Mit 25 Abbild. Nr. 336.

— — III: Harze, Lacke, Firnisse. Nr. 337.

Finanzwissenschaft v. Präsident Dr. R. van der Borght in Berlin. I: Allgemeiner Teil. Nr. 148.

— — II: Besonderer Teil (Steuerlehre.) Nr. 391.

Fische. Das Tierreich IV: Fische von Privatdozent Dr. Max Rauther in Gießen. Mit 37 Abbild. Nr. 856.

Fischerei und Fischzucht v. Dr. Karl Eckstein, Prof. an der Forstakademie Eberswalde, Abteilungsdirigent bei der Hauptstation des forstlichen Versuchswesens. Nr. 159.

Formelsammlung, Mathemat., u. Repetitorium d. Mathematik, enth. die wichtigsten Formeln und Lehrsätze d. Arithmetik, Algebra, algebraischen Analysis, ebenen Geometrie, Stereometrie, ebenen u. sphärischen Trigonometrie, math. Geographie, analyt. Geometrie d. Ebene u. d. Raumes, d. Different.- u. Integralrechn. v. O. Th. Bürklen, Prof. am Kgl. Realgymn. in Schw.-Gmünd. Mit 18 Fig. Nr. 51.

— **Physikalische,** von G. Mahler, Prof. a. Gymn. in Ulm Mit 65 Fig. Nr. 136.

Forstwissenschaft von Dr. Ad. Schwappach, Professor an der Forstakademie Eberswalde, Abteilungsdirigent bei der Hauptstation des forstlichen Versuchswesens. Nr. 106.

Fortbildungsschulwesen, Das deutsche, nach seiner geschichtl. Entwickl. u. in sein. gegenwärt. Gestalt von H. Sierck, Direkt. d. städt. Fortbildungsschulen in Heide i. Holst. Nr. 892.

Fremdwort, Das, im Deutschen von Dr. Rud. Kleinpaul in Leipzig. Nr. 55.

Fremdwörterbuch, Deutsches, von Dr. Rud. Kleinpaul in Leipzig. Nr. 278.

Gaskraftmaschinen, Die, von Ing. Alfred Kirschke in Halle a. S. Mit 55 Figuren. Nr. 316.

Genossenschaftswesen, Das, in Deutschland. Von Dr. Otto Lindecke, Sekretär des Hauptverbandes deutscher gewerblicher Genossenschaften. Nr. 884.

Geodäsie von Dr. C. Reinhertz, Prof. an der Techn. Hochschule Hannover. Mit 66 Abbild. Nr. 102.

Geographie, Astronomische, von Dr. Siegm. Günther, Prof. an der Techn. Hochschule in München. Mit 52 Abbild. Nr. 92.

— **Physische,** von Dr. Siegm. Günther, Prof. an der Königl. Techn. Hochschule in München. Mit 32 Abbild. Nr. 26.

— s. auch: Landeskunde. — Länderkunde.

Geologie in kurzem Auszug für Schulen und zur Selbstbelehrung zusammengestellt von Prof. Dr. Eberh. Fraas in Stuttgart. Mit 16 Abbild. und 4 Taf. mit 51 Fig. Nr. 13.

Geometrie, Analytische, der Ebene von Prof Dr. M. Simon in Straßburg. Mit 57 Fig. Nr. 65.

— — **Aufgabensammlung zur Analytischen Geometrie der Ebene** von O. Th. Bürklen, Prof. am Kgl. Realgymnasium in Schwäb.-Gmünd. Mit 32 Fig. Nr. 256.

— **Analytische, des Raumes** von Prof. Dr. M. Simon in Straßburg. Mit 28 Abbild. Nr. 89.

— — **Aufgabensammlung z. Analyt. Geometrie d. Raumes** von O. Th. Bürklen, Prof. a. Realgymn. i. Schwäb.-Gmünd. M. 8 Fig. Nr. 309.

Geometrie, Darstellende, von Dr. Robert Haußner, Prof. an der Univ. Jena. I. Mit 110 Fig. Nr. 142.

Geometrie, Analyt., Aufgabensammlung z. Analytischen Geometrie der Ebene, von G. Mahler, Prof. am Gymnasium in Ulm. Mit 111 zweifarb. Fig. Nr. 41.

— **Projektive**, in synthet. Behandlung von Dr. Karl Doehlemann, Professor an der Universität München. Mit 91 Fig. Nr. 72.

Geschichte, Badische, von Dr. Karl Brunner, Prof. am Gymnasium in Pforzheim und Privatdozent der Geschichte an der Techn. Hochschule in Karlsruhe. Nr. 230.

— **der Christlichen Balkanstaaten** (Bulgarien, Serbien, Rumänien, Montenegro, Griechenland) von Dr. K. Roth in Kempten. Nr. 331.

— **Bayerische**, von Dr. Hans Ockel in Augsburg. Nr. 160.

— **des Byzantinischen Reiches** von Dr. K. Roth in Kempten. Nr. 190.

— **Deutsche**, I: **Mittelalter** (bis 1519) von Dr. F. Kurze, Prof. am Kgl. Luisengymn. in Berlin. Nr. 33.

— — II: **Zeitalter der Reformation und der Religionskriege** (1500—1648) von Dr. F. Kurze, Professor am Königl. Luisengymnasium in Berlin. Nr. 34.

— — III: **Vom Westfälischen Frieden bis zur Auflösung des alten Reichs** (1648—1806) von Dr. F. Kurze, Prof. am Kgl. Luisengymnasium in Berlin. Nr. 35.

— — siehe auch: Quellenkunde.

— **Englische**, von Prof. L. Gerber, Oberlehrer in Düsseldorf. Nr. 375.

— **Französische**, von Dr. R. Sternfeld, Prof. a. d. Univers. Berlin. Nr. 85.

— **Griechische**, von Dr. Heinrich Swoboda, Prof. an der deutschen Univers. Prag. Nr. 49.

— **des 19. Jahrhunderts** v. Oskar Jäger, o. Honorarprofessor an der Univers. Bonn. 1. Bdchn.: 1800—1852. Nr. 216.

— — 2. Bdchn.: 1853 bis Ende d. Jahrh. Nr. 217.

— **Israels** bis auf die griech. Zeit von Lic. Dr. J. Benzinger. Nr. 231.

Geschichte, Lothringens, v. Dr. Hermann Derichsweiler, Geh. Regierungsrat in Straßburg. Nr. 6.

— **des alten Morgenlandes** von Dr. Fr. Hommel, Prof. a. d. Univers. München. M. 9 Bild. u. 1 Kart. Nr. 43.

— **Oesterreichische**, I: Von der Urzeit bis zum Tode König Albrechts II. (1439) von Professor Dr. Franz von Krones, neubearbeitet von Dr. Karl Uhlirz, Prof. an der Univ. Graz. Mit 11 Stammtaf. Nr. 104.

— — II: Vom Tode König Albrechts II. bis zum Westfälischen Frieden (1440 bis 1648), von Prof. Dr. Franz von Krones, neubearbeitet von Dr. Karl Uhlirz, Prof. an der Univ. Graz. Mit 3 Stammtafeln. Nr. 105.

— **Polnische**, v. Dr. Clemens Brandenburger in Posen. Nr. 338.

— **Römische**, von Realgymnasial-Dir. Dr. Jul. Koch in Grunewald. Nr. 19.

— **Russische**, v. Dr. Wilh. Reeb, Oberl. am Ostergymnasium in Mainz. Nr. 4.

— **Sächsische**, von Professor Otto Kaemmel, Rektor des Nikolaigymnasiums zu Leipzig. Nr. 100.

— **Schweizerische**, von Dr. K. Dändliker, Prof. a. d. Univ. Zürich. Nr. 188.

— **Spanische**, von Dr. Gustav Diercks. Nr. 266.

— **Thüringische**, von Dr. Ernst Devrient in Jena. Nr. 352.

Geschichtswissenschaft, Einleitung in die, von Dr. Ernst Bernheim, Prof. an der Univers. Greifswald. Nr. 270.

Geschütze, Die modernen, der Fußartillerie. I: Vom Auftreten der gezogenen Geschütze bis zur Verwendung des rauchschwachen Pulvers 1850—1890 v. Mummenhoff, Major beim Stabe des Fußartillerie-Regiments Generalfeldzeugmeister (Brandenburgisches Nr. 3). Mit 50 Textbildern. Nr. 334.

— — II: Die Entwicklung der heutigen Geschütze der Fußartillerie seit Einführung des rauchschwachen Pulvers 1890 bis zur Gegenwart. Mit 31 Textbildern. Nr. 862.

Gesetzbuch, Bürgerliches, siehe: Recht des Bürgerlichen Gesetzbuches.

Gesundheitslehre. Der menschliche Körper, sein Bau und seine Tätigkeiten, von E. Rebmann, Oberschulrat in Karlsruhe. Mit Gesundheitslehre von Dr. med. H. Seiler. Mit 47 Abb. u. 1 Taf. Nr. 18.

Gewerbehygiene von Dr. E. Roth in Potsdam. Nr. 350.

Gewerbewesen von Werner Sombart, Prof. an d. Handelshochschule Berlin. I. II. Nr. 203. 204.

Gewichtswesen. Maß-, Münz- und Gewichtswesen von Dr. Aug. Blind, Prof. an der Handelsschule in Köln. Nr. 283.

Gleichstrommaschine, Die, von C. Kinzbrunner, Ingenieur und Dozent für Elektrotechnik an der Municipal School of Technology in Manchester. Mit 78 Fig. Nr. 257.

Gletscherkunde von Dr. Fritz Machaček in Wien. Mit 5 Abbild. im Text und 11 Taf. Nr. 154.

Gottfried von Straßburg. Hartmann von Aue, Wolfram von Eschenbach u. Gottfried von Straßburg. Auswahl aus dem höf. Epos mit Anmerkungen und Wörterbuch von Dr. K. Marold, Prof. am Kgl. Friedrichskollegium zu Königsberg i. Pr. Nr. 22.

Grammatik, Deutsche, und kurze Geschichte der deutschen Sprache von Schulrat Professor Dr. O. Lyon in Dresden. Nr. 20.

Grammatik, Lateinische. Grundriß der lateinischen Sprachlehre von Prof. Dr. W. Potsch in Magdeburg. Nr. 82.

— **Mittelhochdeutsche.** Der Nibelunge Nôt in Auswahl und mittelhochdeutsche Grammatik mit kurzem Wörterbuch von Dr. W. Golther, Prof. an der Univers. Rostock. Nr. 1.

— **Russische,** von Dr. Erich Berneker, Prof. an der Univers. Prag. Nr. 66.

— — siehe auch: Russisches Gesprächsbuch. – Lesebuch.

Handelskorrespondenz, Deutsche, von Prof. Th. de Beaux, Officier de l'Instruction Publique. Nr. 182.

— **Englische,** von E. E. Whitfield, M. A., Oberlehrer an King Edward VII Grammar School in King's Lynn. Nr. 237.

Handelskorrespondenz, Französische, von Professor Th. de Beaux, Officier de l'Instruction Publique. Nr. 183.

— **Italienische,** von Prof. Alberto de Beaux, Oberlehrer am Kgl. Institut S. S. Annunziata in Florenz. Nr. 219.

— **Russische,** von Dr. Theodor von Kawransky in Leipzig. Nr. 315.

— **Spanische,** von Dr. Alfredo Nadal de Mariezcurrena. Nr. 295.

Handelspolitik, Auswärtige, von Dr. Heinr. Sieveking, Prof. an der Univers. Marburg. Nr. 245.

Handelswesen, Das von Geh. Oberregierungsrat Dr. Wilh. Lexis, Prof. a. d. Univers. Göttingen. I: Das Handelspersonal und der Warenhandel. Nr. 296.

— — II: Die Effektenbörse und die innere Handelspolitik. Nr. 297.

Handfeuerwaffen, Die Entwicklung der, seit der Mitte des 19. Jahrhunderts und ihr heutiger Stand von G. Wrzodek, Oberleutnant im Infanterie-Regiment Freiherr Hiller von Gärtringen (4. Posensches) Nr. 59 und Assistent der Königl. Gewehr-Prüfungskommission. Mit 21 Abb. Nr. 566.

Harmonielehre von A. Halm. Mit vielen Notenbeilagen. Nr. 120.

Hartmann von Aue, Wolfram von Eschenbach und Gottfried von Straßburg. Auswahl aus dem höfischen Epos mit Anmerkungen und Wörterbuch von Dr. K. Marold, Prof. am Königlichen Friedrichskollegium zu Königsberg i. Pr. Nr. 22.

Harze, Lacke, Firnisse von Dr. Karl Braun in Berlin. (Die Fette und Öle III.) Nr. 337.

Hauptliteraturen, Die, d. Orients v. Dr. M. Haberlandt, Privatdoz. a. d. Univers. Wien. I. II. Nr. 162. 163.

Heizung und Lüftung von Ingenieur Johannes Körting in Düsseldorf. I.: Das Wesen und die Berechnung der Heizungs- und Lüftungsanlagen. Mit 34 Fig. Nr. 342.

— — II.: Die Ausführung der Heizungs- und Lüftungsanlagen. Mit 191 Fig. Nr. 343.

Heldensage, Die deutsche, von Dr. Otto Luitpold Jiriczek, Prof. an der Univers. Münster. Nr. 32.
— siehe auch: Mythologie.

Hydraulik von Diplom-Ingenieur W. Hauber. Mit 44 Figuren. Nr. 397.

Hygiene des Städtebaus, Die, von Professor H. Chr. Nußbaum in Hannover. Mit 30 Abb. Nr. 348.
— **des Wohnungswesens** von Prof. H. Chr. Nußbaum in Hannover. Mit 5 Abbild. Nr. 363.

Industrie, Anorganische Chemische, v. Dr. Gust. Rauter in Charlottenburg. I: Die Leblancsodaindustrie und ihre Nebenzweige. Mit 12 Taf. Nr. 205.
— — II: Salinenwesen, Kalisalze, Düngerindustrie und Verwandtes. Mit 6 Taf. Nr. 206.
— — III: Anorganische Chemische Präparate. Mit 6 Tafeln. Nr. 207.
— **der Silikate, der künstlichen Bausteine und des Mörtels.** I: Glas und keramische Industrie von Dr. Gustav Rauter in Charlottenburg. Mit 12 Taf. Nr. 233.
— — II: Die Industrie der künstlichen Bausteine und des Mörtels. Mit 12 Taf. Nr. 234.

Infektionskrankheiten, Die, und ihre Verhütung von Stabsarzt Dr. W. Hoffmann in Berlin. Mit 12 vom Verfasser gezeichneten Abbildung. u. einer Fiebertafel. Nr. 327.

Integralrechnung von Dr. Friedr. Junker, Prof. am Karlsgymn. in Stuttgart. Mit 89 Fig. Nr. 88.
— Repetitorium u. Aufgabensammlung zur Integralrechnung v. Dr. Friedrich Junker, Prof. am Karlsgymn. in Stuttgart. Mit 52 Fig. Nr. 147.

Kartenkunde, geschichtlich dargestellt von E. Gelcich, Direktor der k. k. Nautischen Schule in Lussinpiccolo und F. Sauter, Prof. am Realgymn. in Ulm, neu bearb. von Dr. Paul Dinse, Assistent der Gesellschaft für Erdkunde in Berlin. Mit 70 Abbild. Nr. 30.

Kirchenlied. Martin Luther, Thom. Murner, und das Kirchenlied des 16. Jahrhunderts. Ausgewählt und mit Einleitungen und Anmerkungen versehen von Prof. G. Berlit, Oberlehrer am Nikolaigymnasium zu Leipzig. Nr. 7.

Kirchenrecht von Dr. Emil Sehling, ord. Professor d. Rechte in Erlangen. Nr. 377.

Klimakunde I: Allgemeine Klimalehre von Prof. Dr. W. Köppen, Meteorologe der Seewarte Hamburg. Mit 7 Taf. und 2 Fig. Nr. 114.

Kolonialgeschichte von Dr. Dietrich Schäfer, Prof. der Geschichte an der Univers. Berlin. Nr. 156.

Kolonialrecht, Deutsches, von Dr. H. Edler von Hoffmann, Privatdoz. an der Univers. Göttingen. Nr. 318.

Kompositionslehre. Musikalische Formenlehre von Stephan Krehl. I. II. Mit vielen Notenbeispielen. Nr. 149. 150.

Kontrapunkt. Die Lehre von der selbständigen Stimmführung von Stephan Krehl. Nr. 890.

Kontrollwesen, Das agrikulturchemische, von Dr. Paul Krische in Göttingen. Nr. 304.

Körper, der menschliche, sein Bau und seine Tätigkeiten, von E. Rebmann, Oberschulrat in Karlsruhe. Mit Gesundheitslehre von Dr. med. H. Seiler. Mit 47 Abbild. und 1 Taf. Nr. 18.

Kostenanschlag siehe: Veranschlagen.

Kristallographie von Dr. W. Bruhns, Prof. an der Univers. Straßburg. Mit 190 Abbild. Nr. 210.

Kudrun und Dietrichepen. Mit Einleitung und Wörterbuch von Dr. O. L. Jiriczek, Prof. an der Univers. Münster. Nr. 10.
— — siehe auch: Leben, Deutsches, im 12. Jahrhundert.

Kultur, Die, der Renaissance. Gesittung, Forschung, Dichtung von Dr. Robert F. Arnold, Professor an der Univers. Wien. Nr. 189.

Kulturgeschichte, Deutsche, von Dr. Reinh. Günther. Nr. 58.

Künste, Die graphischen, von Carl Kampmann, Fachlehrer a. d. k. k. Graphischen Lehr- und Versuchsanstalt in Wien. Mit zahlreichen Abbild. und Beilagen. Nr. 75.

Kurzschrift siehe: Stenographie.

Länderkunde von Europa von Dr. Franz Heiderich, Prof. am Francisco-Josephinum in Mödling. Mit 14 Textkärtchen und Diagrammen und einer Karte der Alpeneinteilung. Nr. 62.

— **der außereuropäischen Erdteile** von Dr. Franz Heiderich, Professor a. Francisco-Josephinum in Mödling. Mit 11 Textkärtchen und Profil. Nr. 63.

Landeskunde u. Wirtschaftsgeographie d. Festland. Australien von Dr. Kurt Hassert, Professor der Geographie an d. Handels-Hochschule in Köln. Mit 8 Abbild., 6 graphisch. Tabellen und 1 Karte. Nr. 319.

Landeskunde von Baden von Prof. Dr. O. Kienitz in Karlsruhe. Mit Profil, Abbild. und 1 Karte. Nr. 199.

— **des Königreichs Bayern** von Dr. W. Götz, Prof. an d. Kgl. Techn. Hochschule München. Mit Profilen, Abbild. u. 1 Karte. Nr. 176.

— **der Republik Brasilien** von Rodolpho von Ihering. Mit 12 Abbild. und einer Karte. Nr. 373.

— **von Britisch-Nordamerika** von Prof. Dr. A. Oppel in Bremen. Mit 13 Abbild. und 1 Karte. Nr. 284.

— **von Elsaß-Lothringen** von Prof. Dr. R. Langenbeck in Straßburg i. E. Mit 11 Abbildgn. u. 1 Karte. Nr. 215.

— **des Großherzogtums Hessen, der Provinz Hessen-Nassau und des Fürstentums Waldeck** von Prof. Dr. Georg Greim in Darmstadt. Mit Profilen, Abbildungen und 1 Karte. Nr. 376.

— **der Iberischen Halbinsel** von Dr. Fritz Regel, Prof. an der Univers. Würzburg. Mit 8 Kärtchen und 8 Abbild. im Text und 1 Karte in Farbendruck. Nr. 235.

— **von Österreich-Ungarn** von Dr. Alfred Grund, Professor an der Univers. Berlin. Mit 10 Textillustration. und 1 Karte. Nr. 244.

— **der Rheinprovinz** von Dr. D. Steinecke, Direktor des Realgymnas. in Essen. Mit 9 Abbild., 3 Kärtchen und 1 Karte. Nr. 308.

— **des Europäischen Rußlands nebst Finnlands** von Professor Dr. A. Philippson in Halle a. S. Nr. 259.

Landeskunde des Königreichs Sachsen v. Dr. J. Zemmrich, Oberlehrer am Realgymnas. in Plauen. Mit 12 Abbild. u. 1 Karte. Nr. 258.

— **der Schweiz** von Gymnasiallehrer Dr. H. Walser in Bern. Mit Abbildungen und einer Karte. Nr. 398.

— **von Skandinavien** (Schweden, Norwegen und Dänemark) von Heinrich Kerp, Lehrer am Gymnasium und Lehrer der Erdkunde am Comenius-Seminar zu Bonn. Mit 11 Abbild. und 1 Karte. Nr. 202.

— **der Vereinigten Staaten von Nordamerika** von Prof. Heinrich Fischer in Berlin. Mit Karten, Figuren im Text und Tafeln. 2 Bändchen. Nr. 381, 382.

— **des Königreichs Württemberg** v. Dr. Kurt Hassert, Prof. d. Geographie an der Handelshochschule in Köln. Mit 16 Vollbild. u. 1 Karte. Nr. 157.

Landes- u. Volkskunde Palästinas von Lic. Dr. Gustav Hölscher in Halle. Mit 8 Vollbild. u. 1 Karte. Nr. 345.

Landwirtschaftliche Betriebslehre von Ernst Langenbeck in Bochum. Nr. 227.

Leben, Deutsches, im 12. u. 13. Jahrhundert. Realkommentar zu den Volks- und Kunstepen und zum Minnesang. Von Prof. Dr. Jul. Dieffenbacher in Freiburg i. B. 1. Teil: Öffentliches Leben. Mit zahlreichen Abbildungen. Nr. 93.

— — 2. Teil: Privatleben. Mit zahlreichen Abbildungen. Nr. 328.

Lessings Emilia Galotti. Mit Einleitung und Anmerkungen von Prof. Dr. W. Dotsch. Nr. 2.

— **Minna v. Barnhelm.** Mit Anm. von Dr. Tomaschek. Nr. 5.

Licht. Theoretische Physik II. Teil: Licht und Wärme. Von Dr. Gust. Jäger, Prof. an der Univers. Wien. Mit 47 Abbild. Nr. 77.

Literatur, Althochdeutsche, mit Grammatik, Übersetzung und Erläuterungen von Th. Schauffler, Prof. am Realgymnasium in Ulm. Nr. 28.

Literaturdenkmäler des 14. u. 15. Jahrhunderts. Ausgewählt und erläutert von Dr. Hermann Jantzen, Direktor der Königin Luise-Schule in Königsberg i. Pr. Nr. 181.

Literaturdenkmäler des 16. Jahrhunderts I: Martin Luther, Thom. Murner u. das Kirchenlied des 16. Jahrhunderts. Ausgewählt und mit Einleitungen und Anmerkungen versehen von Prof. G. Berlit, Oberlehrer am Nikolaigymnasium zu Leipzig. Nr. 7.

— — II: **Hans Sachs.** Ausgewählt und erläutert von Prof. Dr. Jul. Sahr. Nr. 24.

— — III: **Von Brant bis Rollenhagen: Brant, Hutten, Fischart, sowie Tierepos und Fabel.** Ausgewählt und erläutert von Prof. Dr. Julius Sahr. Nr. 86.

— **Deutsche, des 17. und 18. Jahrhunderts** von Dr. Paul Legband in Berlin. Erster Teil. Nr. 864.

Literaturen, Die, des Orients. I. Teil: Die Literaturen Ostasiens und Indiens v. Dr. M. Haberlandt, Privatdozent an der Univers. Wien. Nr. 162.

— II. Teil: Die Literaturen der Perser, Semiten und Türken, von Dr. M. Haberlandt, Privatdozent an der Univers. Wien. Nr. 163.

Literaturgeschichte, Deutsche, von Dr. Max Koch, Professor an der Univers. Breslau. Nr. 81.

— **Deutsche, der Klassikerzeit** von Carl Weitbrecht, Prof. an der Techn. Hochschule Stuttgart. Nr. 161.

— **Deutsche, des 19. Jahrhunderts** v. Carl Weitbrecht, Prof. an d. Techn. Hochschule Stuttgart, neubearb. von Dr. Rich. Weitbrecht in Wimpfen. I. II. Nr. 134. 135.

— **Englische,** von Dr. Karl Weiser in Wien. Nr. 69.

— — Grundzüge und Haupttypen der englischen Literaturgeschichte von Dr. Arnold M. M. Schröer, Prof. an der Handelshochschule in Köln. 2 Teile. Nr. 286, 287.

— **Griechische,** mit Berücksichtigung der Geschichte der Wissenschaften von Dr. Alfred Gercke, Prof. an der Univers. Greifswald. Nr. 70.

— **Italienische,** von Dr. Karl Voßler, Prof. a. d. Univ. Heidelberg. Nr. 125.

— **Nordische,** I. Teil: Die isländische und norwegische Literatur des Mittelalters von Dr. Wolfgang Golther, Prof. an d. Univers. Rostock. Nr. 254.

Literaturgeschichte, Portugiesische, von Dr. Karl von Reinhardstoettner, Prof. an der Kgl. Techn. Hochschule München. Nr. 218.

— **Römische,** von Dr. Hermann Joachim in Hamburg. Nr. 52.

— **Russische,** von Dr. Georg Polonskij in München. Nr. 166.

— **Slavische,** von Dr. Josef Karásek in Wien. 1. Teil: Ältere Literatur bis zur Wiedergeburt. Nr. 277.

— — 2. Teil: Das 19. Jahrh. Nr. 278.

— **Spanische,** von Dr. Rudolf Beer in Wien. I. II. Nr. 167. 168.

Logarithmen. Vierstellige Tafeln und Gegentafeln für logarithmisches und trigonometrisches Rechnen in zwei Farben zusammengestellt von Dr. Hermann Schubert, Prof. an der Gelehrtenschule des Johanneums in Hamburg. Nr. 81.

Logik. Psychologie und Logik zur Einführung in die Philosophie v. Dr. Th. Elsenhans. Mit 13 Fig. Nr. 14.

Luther, Martin, Thom. Murner und das Kirchenlied des 16. Jahrhunderts. Ausgewählt und mit Einleitungen und Anmerkungen versehen von Prof. G. Berlit, Oberlehrer am Nikolaigymnasium zu Leipzig. Nr. 7.

Magnetismus. Theoretische Physik III. Teil: Elektrizität und Magnetismus. Von Dr. Gustav Jäger, Prof. an der Univers. Wien. Mit 33 Abbild. Nr. 78.

Malerei, Geschichte der, I. II. III. IV. V. von Dr. Rich. Muther, Prof. an d. Univers. Breslau. Nr. 107—111.

Mälzerei. Brauereiwesen I: Mälzerei von Dr. P. Dreverhoff, Direktor der Öffentl. u. l. Sächs. Versuchsstat. für Brauerei u. Mälzerei, sow. d. Brauer- u. Mälzerschule zu Grimma. Nr. 303.

Maschinenelemente, Die. Kurzgefaßtes Lehrbuch mit Beispielen für das Selbststudium und den prakt. Gebrauch von Fr. Barth, Oberingenieur in Nürnberg. Mit 86 Fig. Nr. 3.

Maßanalyse von Dr. Otto Röhm in Stuttgart. Mit 14 Fig. Nr. 221.

Maß-, Münz- und Gewichtswesen von Dr. August Blind, Prof. an der Handelsschule in Köln. Nr. 283.

Materialprüfungswesen. Einführ. i. d. mod. Technik d. Materialprüfung von K. Memmler, Diplomingenieur. Ständ. Mitarbeiter a. Kgl. Material-Prüfungsamte zu Groß-Lichterfelde. I: Materialeigenschaften. — Festigkeitsversuche. — Hilfsmittel f. Festigkeitsversuche. Mit 58 Fig. Nr. 311.

— II: Metallprüfung u. Prüfung v. Hilfsmaterialien des Maschinenbaues. — Baumaterialprüfung. — Papierprüfung. — Schmiermittelprüfung. — Einiges über Metallographie. Mit 31 Fig. Nr. 312.

Mathematik, Geschichte der, von Dr. A. Sturm, Professor am Obergymnasium in Seitenstetten. Nr. 226.

Mechanik. Theoret. Physik I. Teil: Mechanik und Akustik. Von Dr. Gustav Jäger, Prof. an der Univ. Wien. Mit 19 Abbild. Nr. 76.

Meereskunde, Physische, von Dr. Gerhard Schott, Abteilungsvorsteher an der Deutschen Seewarte in Hamburg. Mit 28 Abbild. im Text und 8 Taf. Nr. 112.

Messungsmethoden, Physikalische v. Dr. Wilhelm Bahrdt, Oberlehrer an der Oberrealschule in Groß-Lichterfelde. Mit 49 Fig. Nr. 301.

Metalle (Anorganische Chemie 2. Teil) v. Dr. Oskar Schmidt, dipl. Ingenieur, Assistent an der Königl. Baugewerkschule in Stuttgart. Nr. 212.

Metalloide (Anorganische Chemie 1. Teil) von Dr. Oskar Schmidt, dipl. Ingenieur, Assistent an der Kgl. Baugewerkschule in Stuttgart. Nr. 211.

Metallurgie von Dr. Aug. Geitz, diplom. Chemiker in München. I. II. Mit 21 Fig. Nr. 313, 314.

Meteorologie von Dr. W. Trabert, Prof. an der Univers. Innsbruck. Mit 49 Abbild. und 7 Taf. Nr. 54.

Militärstrafrecht von Dr. Max Ernst Mayer, Prof. an der Universität Straßburg i. E. 2 Bände. Nr. 371, 372.

Mineralogie von Dr. R. Brauns, Prof. an der Univers. Bonn. Mit 130 Abbild. Nr. 29.

Minnesang und Spruchdichtung. Walther von der Vogelweide mit Auswahl aus Minnesang und Spruchdichtung. Mit Anmerkungen und einem Wörterbuch von Otto Güntter, Prof. an der Oberrealschule und an der Techn. Hochschule in Stuttgart. Nr. 23.

Morphologie, Anatomie u. Physiologie der Pflanzen. Von Dr. W. Migula, Prof. a. d. Forstakademie Eisenach. Mit 50 Abbild. Nr. 141.

Münzwesen. Maß-, Münz- und Gewichtswesen von Dr. Aug. Blind, Prof. an der Handelsschule in Köln. Nr. 288.

Murner, Thomas. Martin Luther, Thomas Murner und das Kirchenlied des 16. Jahrh. Ausgewählt und mit Einleitungen und Anmerkungen versehen von Prof. G. Berlit, Oberl. am Nikolaigymn. zu Leipzig. Nr. 7.

Musik, Geschichte der alten und mittelalterlichen, von Dr. A. Möhler in Pfrungen. Zwei Bändchen. Mit zahlreichen Abbild. und Musikbeilagen. Nr. 121 und 347.

Musikalische Formenlehre (Kompositionslehre) v. Stephan Krehl. I. II. Mit vielen Notenbeispielen. Nr. 149. 150.

Musikästhetik von Dr. Karl Grunsky in Stuttgart. Nr. 344.

Musikgeschichte des 17. und 18. Jahrhunderts von Dr. K. Grunsky in Stuttgart. Nr. 239.

— **seit Beginn d. 19. Jahrhunderts** von Dr. K. Grunsky in Stuttgart. I. II. Nr. 164. 165.

Musiklehre, Allgemeine, v. Stephan Krehl in Leipzig. Nr. 220.

Mythologie, Germanische, von Dr. Eugen Mogk, Prof. an der Univers. Leipzig. Nr. 15.

— **Griechische und römische,** von Dr. Herm. Steuding, Prof. am Kgl. Gymnasium in Wurzen. Nr. 27.

— siehe auch: Heldensage.

Nadelhölzer, Die, von Dr. F. W. Neger, Prof. an der Kgl. Forstakad. zu Tharandt. Mit 85 Abb., 5 Tab. und 3 Karten. Nr. 355.

Nautik. Kurzer Abriß des täglich an Bord von Handelsschiffen angewandten Teils der Schiffahrtskunde. Von Dr. Franz Schulze, Direktor der Navigations-Schule zu Lübeck. Mit 56 Abbild. Nr. 84.

Nibelungs, Der, Nöt in Auswahl und Mittelhochdeutsche Grammatik m. kurz. Wörterbuch v. Dr. W. Golther Prof. an der Univ. Rostock. Nr. 1.

— — siehe auch: Leben, Deutsches, im 12. Jahrhundert.

Nutzpflanzen von Prof. Dr. J. Behrens, Vorst. d. Großh. landwirtschaftl. Versuchsanst. Augustenberg. Mit 53 Fig. Nr. 123.

Pädagogik im Grundriß von Prof. Dr. W. Rein, Direktor des Pädagog. Seminars an der Univ. Jena. Nr. 12.

— **Geschichte der**, von Oberlehrer Dr. H. Weimer in Wiesbaden. Nr. 145.

Paläontologie v. Dr. Rud. Hoernes, Prof. an der Univ. Graz. Mit 87 Abbild. Nr. 95.

Parallelperspektive. Rechtwinklige und schiefwinklige Axonometrie von Prof. J. Vonderlinn in Münster. Mit 121 Fig. Nr. 260.

Perspektive nebst einem Anhang üb. Schattenkonstruktion und Parallelperspektive von Architekt Hans Freyberger, Oberl. an der Baugewerkschule Köln. Mit 88 Abbild. Nr. 57.

Petrographie von Dr. W. Bruhns, Prof. a. d. Univers. Straßburg i. E. Mit 15 Abbild. Nr. 173.

Pflanze, Die, ihr Bau und ihr Leben von Oberlehrer Dr. E. Dennert. Mit 96 Abbild. Nr. 44.

Pflanzenbiologie von Dr. W. Migula, Prof. a. d. Forstakademie Eisenach. Mit 50 Abbild. Nr. 127.

Pflanzengeographie von Prof. Dr. Ludw. Diels, Privatdoz. a. d. Univers. Berlin. Nr. 389.

Pflanzenkrankheiten v. Dr. Werner Friedr. Bruck, Privatdozent in Gießen. Mit 1 farb. Taf. u. 45 Abbild. Nr. 310.

Pflanzen-Morphologie, -Anatomie und -Physiologie von Dr. W. Migula, Prof. an der Forstakad. Eisenach. Mit 50 Abbild Nr. 141.

Pflanzenreich, Das. Einteilung des gesamten Pflanzenreichs mit den wichtigsten und bekanntesten Arten von Dr. F. Reinecke in Breslau und Dr. W. Migula, Prof. an der Forstakad. Eisenach. Mit 50 Fig. Nr. 122.

Pflanzenwelt, Die, der Gewässer von Dr. W. Migula, Prof. an der Forstakademie Eisenach. Mit 50 Abbild. Nr. 158.

Pharmakognosie. Von Apotheker F. Schmitthenner, Assistent am Botan. Institut der Technischen Hochschule Karlsruhe. Nr. 251.

Philologie, Geschichte der klassischen, von Dr. Wilh. Kroll, ord. Prof. an der Universität Münster in Westfalen. Nr. 867.

Philosophie, Einführung in die, von Dr. Max Wentscher, Prof. a. d. Univers. Königsberg. Nr. 281.

— **Geschichte der, IV: Neuere Philosophie bis Kant** von Dr. Bruno Bauch, Privatdoz. a. d. Univers. Halle a. S. Nr. 391.

— Psychologie und Logik zur Einführ. in die Philosophie von Dr. Th. Elsenhans. Mit 13 Fig. Nr. 14.

Photographie, Die. Von H. Keßler, Prof. an der k. k. Graphischen Lehr- und Versuchsanstalt in Wien. Mit 4 Taf. und 52 Abbild. Nr. 94.

Physik, Theoretische, von Dr. Gustav Jäger, Prof. der Physik an der Technischen Hochschule in Wien. I. Teil: Mechanik und Akustik. Mit 19 Abbild. Nr. 76.

— — II. Teil: Licht und Wärme. Mit 47 Abbild. Nr. 77.

— — III. Teil: Elektrizität und Magnetismus. Mit 33 Abbild. Nr. 78.

— — IV. Teil: Elektromagnetische Lichttheorie und Elektronik. Mit 21 Fig. Nr. 374.

— **Geschichte der,** von A. Kistner, Prof. an der Großh. Realschule zu Sinsheim a. E. I: Die Physik bis Newton. Mit 13 Fig. Nr. 298.

— — II: Die Physik von Newton bis zur Gegenwart. Mit 3 Fig. Nr. 294.

Physikalische Aufgabensammlung von G. Mahler, Prof. d. Mathem. u. Physik am Gymnasium in Ulm. Mit den Resultaten. Nr. 248.

Physikalische Formelsammlung von G. Mahler, Prof. am Gymnasium in Ulm. Mit 65 Fig. Nr. 186.

Physikalische Messungsmethoden v. Dr. Wilhelm Bahrdt, Oberlehrer an der Oberrealschule in Groß-Lichterfelde. Mit 49 Fig. Nr 301.

Plastik, Die, des Abendlandes von Dr. Hans Stegmann, Konservator am German. Nationalmuseum zu Nürnberg. Mit 23 Taf. Nr. 116.

Plastik des 19. Jahrhunderts von A. Heilmeyer in München. Mit 41 Vollbildern. Nr. 321.

Poetik, Deutsche, von Dr. K. Borinski, Prof. a. d. Univ. München. Nr. 40.

Psychologie und Logik zur Einführ. in die Philosophie, von Dr. Th. Elsenhans. Mit 13 Fig. Nr. 14.

Psychophysik, Grundriß der, von Dr. G. F. Lipps in Leipzig. Mit 5 Fig. Nr. 98.

Pumpen, hydraulische und pneumatische Anlagen. Ein kurzer Überblick von Regierungsbaumeister Rudolf Vogdt, Oberlehrer an der kgl. höheren Maschinenbauschule in Posen. Mit zahlr. Abbild. Nr. 290.

Quellenkunde zur deutschen Geschichte von Dr. Carl Jacob, Prof. an der Univers. Tübingen. 2 Bde. Nr. 279. 280.

Radioaktivität von Chemiker Wilh. Frommel. Mit 18 Abbild. Nr. 317.

Rechnen, Kaufmännisches, von Richard Just, Oberlehrer an der Öffentlichen Handelslehranstalt der Dresdener Kaufmannschaft. I. II. III. Nr. 139. 140. 187.

— **Das, in der Technik und seine Hilfsmittel** von Ingenieur Joh. Eugen Mayer. Mit Abbildungen. Nr. 405.

Recht d. Bürgerlich. Gesetzbuches. Zweites Buch: Schuldrecht. I. Abteilung: Allgemeine Lehren von Dr. Paul Oertmann, Professor an der Universität Erlangen. Nr. 323.

— — II. Abteilung: Die einzelnen Schuldverhältnisse v. Dr. Paul Oertmann, Professor an der Universität Erlangen. Nr. 324.

— Viertes Buch: Familienrecht von Dr. Heinrich Titze, Prof. an der Univers. Göttingen. Nr. 305.

Rechtslehre, Allgemeine, von Dr. Th. Sternberg, Privatdoz. an der Univers. Lausanne. I: Die Methode. Nr. 169.

— II: Das System. Nr. 170.

Rechtsschutz, Der internationale gewerbliche, von J. Neuberg, Kaiserl. Regierungsrat, Mitglied des Kaiserl. Patentamts zu Berlin. Nr. 271.

Redelehre, Deutsche, v. Hans Probst, Gymnasialprof. in Bamberg. Mit einer Taf. Nr. 61.

Redeschrift siehe: Stenographie.

Religion, Die Entwicklung der christlichen, innerhalb des Neuen Testaments von Prof. Lic. Dr. Carl Clemen in Bonn. Nr. 388.

Religionsgeschichte, Alttestamentliche, von D. Dr. Max Löhr, Prof. an der Univers. Breslau. Nr. 292.

— **Indische,** von Prof. Dr. Edmund Hardy. Nr. 83.

— — siehe auch Buddha.

Religionswissenschaft, Abriß der vergleichenden, von Prof. Dr. Th. Achelis in Bremen. Nr. 208.

Renaissance. Die Kultur d. Renaissance. Gesittung, Forschung, Dichtung von Dr. Robert F. Arnold, Privatdoz. an der Univ. Wien. Nr. 189.

Reptilien siehe: Tierreich III.

Roman. Geschichte d. deutschen Romans von Dr. Hellmuth Mielke. Nr. 229.

Russisch-Deutsches Gesprächsbuch von Dr. Erich Berneker, Prof. an der Univers. Prag. Nr. 68.

Russische Literatur I: Auswahl moderner Prosa u. Poesie m. ausführl. Anmerk. u. Akzentbezeichn. von Dr. Erich Boehme, Lektor an der Handelshochschule Berlin. Nr. 403.

— — **II:** Auswahl aus Garschin's Werken von Dr. Erich Boehme, Lektor an d. Handelshochsch. Berlin. Nr. 404.

Russisches Lesebuch mit Glossar von Dr. Erich Berneker, Prof. an der Univers. Prag. Nr. 67.

— — siehe auch: Grammatik.

Sachs, Hans. Ausgewählt und erläutert von Prof. Dr. Julius Sahr. Nr. 24.

Säugetiere. Das Tierreich I: Säugetiere von Oberstudienrat Prof. Dr. Kurt Lampert, Vorsteher des Kgl. Naturalienkabinetts in Stuttgart. Mit 15 Abbild. Nr. 282.

Schattenkonstruktionen v. Prof. J. Vonderlinn in Münster. Mit 114 Fig. Nr. 236.

Schmarotzer u. Schmarotzertum in der Tierwelt. Erste Einführung in die tierische Schmarotzerkunde v. Dr. Franz v. Wagner, a. o. Prof. a. d. Univers. Graz. Mit 67 Abbild. Nr. 151.

Schule, Die deutsche, im Auslande, von Hans Amrhein, Direktor der deutschen Schule in Lüttich. Nr. 259.

Schulpraxis. Methodik der Volksschule von Dr. R. Seyfert, Seminardirektor in Zschopau. Nr. 50.

Seemacht, Die, in der deutschen Geschichte von Wirkl. Admiralitätsrat Dr. Ernst von Halle, Prof. an der Universität Berlin. Nr. 870.

Seerecht, Das deutsche, von Dr. Otto Brandis, Oberlandesgerichtsrat in Hamburg. I. Allgemeine Lehren: Personen und Sachen des Seerechts. Nr. 886.

— — II. Die einzelnen seerechtlichen Schuldverhältnisse: Verträge des Seerechts und außervertragliche Haftung. Nr. 887.

Seifenfabrikation, Die, die Seifenanalyse und die Kerzenfabrikation von Dr. Karl Braun in Berlin. (Die Fette und Die II.) Mit 25 Abbild. Nr. 336.

Simplicius Simplicissimus von Hans Jakob Christoffel v. Grimmelshausen. In Auswahl herausgegeb. von Prof. Dr. F. Bobertag, Dozent an der Universf. Breslau. Nr. 138.

Sociologie von Prof. Dr. Thomas Achelis in Bremen. Nr. 101.

Soziale Frage siehe: Entwicklung.

Sprachdenkmäler, Gotische, mit Grammatik, Übersetzung und Erläuterungen v. Dr. Herm. Jantzen, Direktor der Königin Luise-Schule in Königsberg i. Pr. Nr. 79.

Sprachwissenschaft, Germanische, v. Dr. Rich. Loewe in Berlin. Nr. 238.

— **Indogermanische,** v. Dr. R. Meringer, Prof. a. d. Univ. Graz. Mit einer Taf. Nr. 59.

— **Romanische,** von Dr. Adolf Zauner, Privatdozent an der Universf. Wien. I: Lautlehre u. Wortlehre I. Nr. 128.

— — II: Wortlehre II u. Syntax. Nr. 250.

— **Semitische,** von Dr. C. Brockelmann, Prof. an der Universf. Königsberg. Nr. 291.

Staatslehre, Allgemeine, von Dr. Hermann Rehm, Prof. an d. Univ. Straßburg i. E. Nr. 858.

Staatsrecht, Preußisches, von Dr. Fritz Stier-Somlo, Prof. an der Universf. Bonn. 2 Teile. Nr. 298 u. 299.

Stammeskunde, Deutsche, von Dr. Rudolf Much, a. o. Prof. an der Universf. Wien. Mit 2 Karten und 2 Taf. Nr. 126.

Statik, I. Teil: Die Grundlehren der Statik starrer Körper v. W. Hauber, Diplom.-Ing. Mit 82 Fig. Nr. 178.

— II. Teil: Angewandte Statik. Mit 61 Fig. Nr. 179.

Stenographie nach dem System von F. X. Gabelsberger von Dr. Albert Schramm, Mitglied des Kgl. Stenogr. Instituts Dresden. Nr. 246.

— Die Redeschrift des Gabelsbergerschen Systems von Dr. Albert Schramm, Landesamtsass. in Dresden. Nr. 868.

— Lehrbuch der Vereinfachten Deutschen Stenographie (Einig.-System Stolze-Schrey) nebst Schlüssel, Lesestücken u. einem Anhang v. Dr. Amsel, Oberlehrer des Kadettenhauses Oranienstein. Nr. 86.

Stereochemie von Dr. E. Wedekind, Prof. an der Universf. Tübingen. Mit 34 Abbild. Nr. 201.

Stereometrie von Dr. R. Glaser in Stuttgart. Mit 44 Fig. Nr. 97.

Stilkunde von Karl Otto Hartmann, Gewerbeschulvorstand in Lahr. Mit 7 Vollbildern und 196 Text-Illustrationen. Nr. 80.

Technologie, Allgemeine chemische, von Dr. Gust. Rauter in Charlottenburg. Nr. 113.

— **Mechanische,** von Geh. Hofrat Prof. A. Slaby in Braunschweig. Nr. 340/41.

Teerfarbstoffe, Die, mit besonderer Berücksichtigung der synthetischen Methoden von Dr. Hans Bucherer, Prof. an der Kgl. Techn. Hochschule Dresden. Nr. 214.

Telegraphie, Die elektrische, von Dr. Lud. Kellstab. M. 19 Fig. Nr. 172.

Testament. Die Entstehung des Alten Testaments von Lic. Dr. W. Staerk in Jena. Nr. 272.

— Die Entstehung des Neuen Testaments von Prof. Lic. Dr. Carl Clemen in Bonn. Nr. 285.

— **Neutestamentliche Zeitgeschichte** I: Der historische und kulturgeschichtliche Hintergrund des Urchristentums von Lic. Dr. W. Staerk, Privatdoz. in Jena. Mit 3 Karten. Nr. 825.

Testament. Neutestamentl. Zeitgeschichte II: Die Religion des Judentums im Zeitalter des Hellenismus und der Römerherrschaft. Mit einer Planskizze. Nr. 826.

Textil-Industrie I: Spinnerei und Zwirnerei von Prof. Max Gürtler, Geh. Regierungsrat im Königl. Landesgewerbeamt zu Berlin. Mit 39 Figuren. Nr. 184.

— — II. Weberei, Wirkerei, Posamentiererei, Spitzen- und Gardinenfabrikation und Filzfabrikation von Prof. Max Gürtler, Geh. Regierungsrat im Königl. Landesgewerbeamt zu Berlin. Mit 27 Fig. Nr. 185.

— — III: Wäscherei, Bleicherei, Färberei und ihre Hilfsstoffe von Dr. Wilh. Massot, Lehrer an der Preuß. höh. Fachschule für Textilindustrie in Krefeld. Mit 28 Fig. Nr. 186.

Thermodynamik (Technische Wärmelehre) v. K. Walther u. M. Köttinger, Dipl.-Ingenieuren. M. 54 Fig. Nr. 242.

Tierbiologie siehe: Biologie d. Tiere.

Tiere siehe auch: Entwicklungsgeschichte.

Tiergeographie von Dr. Arnold Jacobi, Prof. der Zoologie an der Kgl. Forstakademie zu Tharandt. Mit 2 Karten. Nr. 218.

Tierkunde v. Dr. Franz v. Wagner, Prof. an der Univers. Graz. Mit 78 Abbild. Nr. 60.

Tierreich, Das, I: Säugetiere von Oberstudienrat Prof. Dr. Kurt Lampert, Vorsteher des Kgl. Naturalienkabinetts in Stuttgart. Mit 16 Abbild. Nr. 282.

— — III: Reptilien und Amphibien. Von Dr. Franz Werner, Privatdozent an der Univ. Wien. Mit 48 Abbild. Nr. 383.

— — IV: Fische von Privatdozent Dr. Max Rauther in Gießen. Nr. 856.

Tierzuchtlehre, Allgemeine u. spezielle, von Dr. Paul Rippert in Berlin. Nr. 228.

Trigonometrie, Ebene und sphärische, von Dr. Gerh. Hessenberg, Privatdoz. an der Techn. Hochschule in Berlin. Mit 70 Fig. Nr. 99.

Unterrichtswesen, Das öffentliche, Deutschlands i. d. Gegenwart von Dr. Paul Stötzner, Gymnasialoberlehrer in Zwickau. Nr. 130.

— **Geschichte des deutschen Unterrichtswesens** v. Prof. Dr. Friedrich Seiler, Direkt. d. Kgl. Gymn. zu Luckau. I. Teil: Von Anfang an bis zum

Unterrichtswesen, Geschichte des deutschen Unterrichtswesens von Prof. Dr. Friedrich Seiler, Direktor des Kgl. Gymnasiums zu Luckau.

— — II. Teil: Vom Beginn d. 19. Jahrh. bis auf die Gegenwart. Nr. 276.

Urgeschichte der Menschheit v. Dr. Moriz Hoernes, Prof. an der Univ. Wien. Mit 53 Abbild. Nr. 42.

Urheberrecht, Das, an Werken der Literatur und der Tonkunst, das Verlagsrecht und das Urheberrecht an Werken der bildenden Künste und Photographie von Staatsanwalt Dr. J. Schlittgen in Chemnitz. Nr. 361.

Urheberrecht, Das deutsche, an literarischen, künstlerischen u. gewerblichen Schöpfungen, mit besonderer Berücksichtigung der internationalen Verträge von Dr. Gustav Rauter, Patentanwalt in Charlottenburg. Nr. 263.

Vektoranalysis v. Dr. Siegfr. Valentiner, Privatdozent am Phys. Institut d. Technischen Hochschule in Hannover. Mit 11 Fig. Nr. 864.

Veranschlagen, Das, im Hochbau. Kurzgefaßtes Handbuch über das Wesen des Kostenanschlags von Emil Beutinger, Architekt BDA., Assistent an der Techn. Hochschule in Darmstadt. Mit vielen Figuren. Nr. 885.

Versicherungsmathematik von Dr. Alfred Loewy, Prof. an der Univ. Freiburg i. B. Nr. 180.

Versicherungswesen, Das, von Dr. iur. Paul Moldenhauer, Dozent der Versicherungswissenschaft an der Handelshochschule Köln. Nr. 262.

Völkerkunde von Dr. Michael Haberlandt, k. u. k. Kustos der ethnogr. Sammlung des naturhistor. Hofmuseums u. Privatdoz. an d. Univers. Wien. Mit 56 Abbild. Nr. 73.

Volksbibliotheken (Bücher- u. Lesehallen), ihre Einrichtung und Verwaltung von Emil Jaeschke, Stadtbibliothekar in Elberfeld. Nr. 332.

Volkslied, Das deutsche, ausgewählt und erläutert von Prof. Dr. Jul. Sahr. 2 Bd. Nr. 25 u. 152.

Volkswirtschaftslehre v. Dr. Carl Johs. Fuchs, Prof. an der Univers.

Volkswirtschaftspolitik von Präsident Dr. R. van der Borght in Berlin. Nr. 177.

Waltharilied, Das, im Versmaße der Urschrift übersetzt und erläutert von Prof. Dr. H. Althof, Oberlehrer a. Realgymnasium i. Weimar. Nr. 46.

Walther von der Vogelweide mit Auswahl aus Minnesang u. Spruchdichtung. Mit Anmerkungen und einem Wörterbuch von Otto Güntter, Prof. a. d. Oberrealschule und a. d. Techn. Hochsch. in Stuttgart. Nr. 23.

Warenkunde, von Dr. Karl Hassack, Professor u. Leiter der k. k. Handelsakademie in Graz. I. Teil: Unorganische Waren. Mit 40 Abbild. Nr. 222.

— II. Teil: Organische Waren. Mit 36 Abbild. Nr. 223.

Warenzeichenrecht, Das. Nach dem Gesetz zum Schutz der Warenbezeichnungen vom 12. Mai 1894. Von Regierungsrat J. Neuberg, Mitglied des Kaiserl. Patentamts zu Berlin. Nr. 360.

Wärme. Theoretische Physik II. Teil: Licht und Wärme. Von Dr. Gustav Jäger, Prof. an der Univers. Wien. Mit 47 Abbild. Nr. 77.

Wärmelehre, Technische, (Thermodynamik) von K. Walther u. M. Röttinger, Dipl.-Ingenieure. Mit 54 Fig. Nr. 242.

Wasser, Das, und seine Verwendung in Industrie und Gewerbe von Dr. Ernst Leher, Dipl.-Ingen. in Saalfeld. Mit 15 Abbild. Nr. 261.

Wehrverfassung, Deutsche, von Kriegsgerichtsrat Karl Endres in Würzburg. Nr. 401.

Wettbewerb, Der unlautere, von Rechtsanwalt Dr. Martin Wassermann in Hamburg. Nr. 389.

Wolfram von Eschenbach. Hartmann v. Aue, Wolfram v. Eschenbach und Gottfried von Straßburg. Auswahl aus dem höf. Epos mit Anmerkungen u. Wörterbuch v. Dr. K. Marold, Prof. am Kgl. Friedrichskolleg. z. Königsberg i. Pr. Nr. 22.

Wörterbuch nach der neuen deutschen Rechtschreibung von Dr. Heinrich Klenz. Nr. 200.

— **Deutsches,** von Dr. Ferd. Detter, Prof. an d. Universität Prag. Nr. 64.

— **Technisches,** enthaltend die wichtigsten Ausdrücke des Maschinenbaues, Schiffbaues und der Elektrotechnik von Erich Krebs in Berlin. I: Deutsch-Englisch. Nr. 395.

— — II: Englisch-Deutsch. Nr. 396.

Zeichenschule von Prof. K. Kimmich in Ulm. Mit 18 Taf. in Ton-, Farben- und Golddruck u. 200 Voll- und Textbildern. Nr. 39.

Zeichnen, Geometrisches, von H. Becker, Architekt und Lehrer an der Baugewerkschule in Magdeburg, neu bearbeitet von Professor J. Vonderlinn, Direktor der königl. Baugewerkschule zu Münster. Mit 290 Fig. und 23 Tafeln im Text. Nr. 58.

Zeitungswesen, Das moderne, (Syst. d. Zeitungslehre) v. Dr. Robert Brunhuber in Köln a. Rh. Nr. 320.

— **Allgemeine Geschichte des,** von Dr. Ludwig Salomon in Jena. Nr. 351.

Zoologie, Geschichte der, von Prof. Dr. Rud. Burckhardt. Nr. 357.

Weitere Bände erscheinen in rascher Folge.